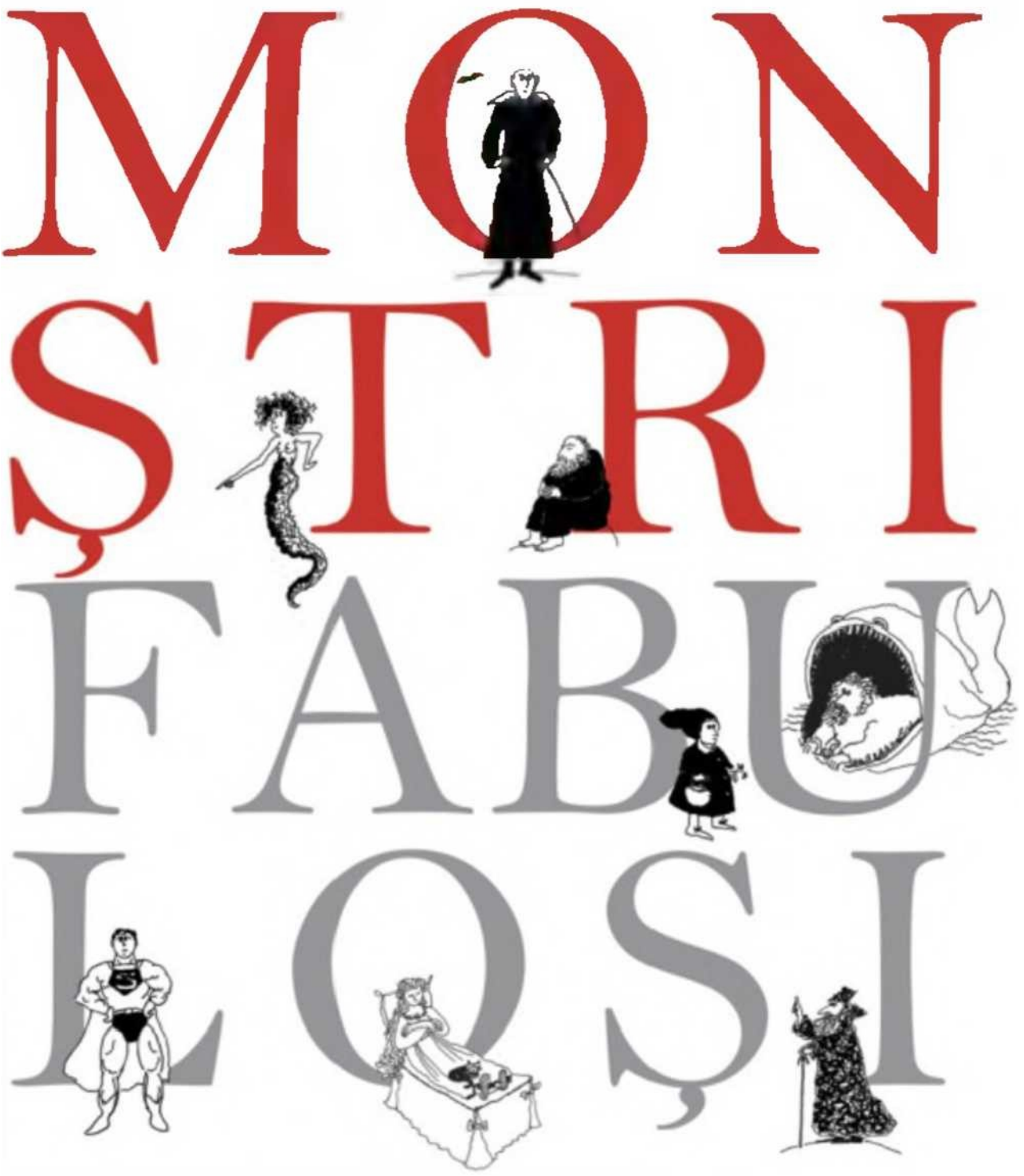
Alberto Manguel

MONŞTRI FABULOŞI



Dracula, Alice, Superman
și alți prieteni literari

Cu desenele autorului

RION

Alberto Manguel s-a născut în 1948 la Buenos Aires, dar a crescut la Tel Aviv, unde tatăl său a fost primul ambasador argentinian în Israel. La 7 ani, când familia lui s-a întors în Argentina, a învăţat spaniolă, până atunci vorbind doar în engleză şi germană cu guvernanta. La 16 ani, în timp ce lucra la Librăria Pygmalion din Buenos Aires, l-a cunoscut pe Jorge Luis Borges, deja orb la vremea aceea, care l-a rugat să vină la el acasă şi să-i citească. Manguel i-a citit vreme de patru ani, până în 1968, relaţia stabilită astfel între cei doi influenţând decisiv destinul tânărului. Din 1970, Manguel a trăit în Franţa, Anglia, Italia, Tahiti, a citit enorm, a scris articole şi eseuri, a tradus şi editat cărţi, a tinut conferinţe la diferite instituţii educaţionale. în 1980 a elaborat împreună cu Gianni Guadalupi *The Dictionary of Imaginary Places,* un fascinant catalog al locurilor imaginare din literatura lumii. în 1983 a coordonat impresionanta antologie *Black Water. The Book of Fantastic Literature.* După aceea s-a mutat la Toronto, Canada, unde a locuit împreună cu familia aproape 20 de ani. în anul 2000 a cumpărat şi renovat o casă parohială din regiunea Poitou-Charentes din Franţa, unde locuieşte în prezent şi în care a adunat o bibliotecă de aproape 30.000 de volume. De-a lungul anilor a scris romane, a realizat antologii, a publicat volume de eseuri, printre care: *A History of Reading* (1996; *Istoria lecturii,* Nemira, 2011, 2022), *The Library at Night* (2006; *Biblioteca nopţii,* Nemira, 2011), *A Reader on Reading* (2010; *Un cititor în pădurea din oglindă,* Nemira, 2016), *The Traveler, the Tower, and the Worm: the Reader aş Metaphor* (2013), *Curiosity* (201 5), *Packing My Library* (2018; *Sfârşitul bibliotecii mele,* Nemira, 2019). Opera lui a fost recompensată cu numeroase premii, fiind tradusă în mai mult de 30 de limbi. Autorul a beneficiat de o Bursă

Guggenheim, iar în Franţa i s-a conferit titlul de Ofiţer al Ordinului Artelor şi Literelor. „Pentru mine, lectura a fost întotdeauna un fel de cartografie practică. Ca şi alţi cititori, am o încredere absolută în capacitatea pe care o are lectura de a-mi cartografia lumea. Ştiu că pe o pagină, undeva pe rafturile bibliotecii mele, privindu-mă chiar în acest moment, se află întrebarea care mă tulbură astăzi, pusă în cuvinte cu mult timp în urmă, poate, de cineva care habar nu avea de existenta mea. Relaţia dintre un cititor şi o carte este una care înlătură barierele temporale şi spaţiale şi permite ceea ce Francisco de Quevedo, în secolul XVI, numea «convorbiri cu morţii.» în aceste convorbiri simt că mă dezvălui. Ele mă modelează şi îmi conferă o anumită putere magică. [...] Literatura nu este o dogmă: ea oferă întrebări, nu răspunsuri concludente. Bibliotecile sunt lăcaşuri esenţiale ale libertăţii intelectuale: orice constrângeri care le sunt impuse sunt, de fapt, ale noastre. Lectura este, sau poate fi, mijlocul deschis prin care ajungem să cunoaştem ceva mai mult despre lume şi despre noi înşine, nu prin opoziţie, ci prin recunoaşterea cuvintelor care ne sunt adresate individual, din locuri îndepărtate şi cu mult timp în urmă. Aş fi bucuros dacă Istoria lecturii ar fi percepută ca o mărturisire plină de recunoştinţă a unui cititor pasionat, nerăbdător să împărtăşească şi altora această fericire continuă şi zbuciumată.”

Alberto Manguel

MONŞTRI FABULOŞI

Dracula, Alice, Superman

şi alţi prieteni literari

Cu desenele autorului

Traducere din limba engleză de
OANA IONAŞCU

EDITURA ORION

Cuprins

Prefaţă
Domnul Bovary
Scufita-Roşie
Dracula
Alice
Faust
Gertrude
Superman
Don Juan
Lilith
Jidovul rătăcitor
Frumoasa din pădurea adormită
Phoebe
Sang-Jin
Jim
Himera
Robinson Crusoe
Queequeg
Tiranul Banderas
Cide Hamete Benengeli lov
Quasimodo
Casaubon
Satana
Hipogriful
Căpitanul Nemo
Monstrul lui Frankenstein

Nisip
Iona
Dona Emilia Wendigo
Bunicul lui Heidi Else cea isteaţă Long John Silver
Karagoz şi Hacivat Emile
Sinbad Wakefield

Surse
Mulţumiri
Credite

Ameliei, căreia îi plac
prinţesele, şi Oliviei, care
preferă dragonii.

AhAELLA «< OLiviA

PREFAŢA

— O fetiţă, i-a răspuns Haigha cu vioiciune, venind în faţa lui Alice ca s-o prezinte şi întinzându-şi ambele braţe spre ea, într-o „atitudine anglo-saxonă”. Azi am găsit-o. E în mărime naturală, ba chiar dublu de naturală.

— Eu am crezut întotdeauna că oamenii sunt nişte monştri fabuloşi. E vie?

— Poate să şi vorbească, l-a anunţat Haigha solemn.

Unicornul a privit-o visător pe Alice şi i-a spus:

— Vorbeşte, fetiţo!

Alice nu-şi putea împiedica buzele să schiţeze un zâmbet, când i-a răspuns:

— Ştiţi, eu am crezut întotdeauna că Unicornul e un monstru fabulos, din basme. N-am văzut niciodată până acum unul în carne şi oase.

— Ei bine, acum, că ne-am văzut unul pe celălalt, dacă tu ai să crezi în existenţa mea, eu o să cred în existenţa ta. Facem târgul?

LEWIS CARROLL, *Alice în Ţara ¿lin Oglindăr*

Ghidurile turistice ne propun excursii pe rutele dificile ale lui Ulise şi Don Quijote. Despre clădiri în ruină se pretinde că adăpostesc iatacul Desdemonei şi balconul

Julietei. Un sat columbian ne asigură că este chiar Macondo al lui Aureliano Buendia, iar insula Juan Fernandez se laudă că l-a găzduit, cu secole în urmă, pe straniul imperialist Robinson Crusoe. De mulţi ani încoace, serviciul poştal britanic se ocupă de corespondenţa adresată domnului Sherlock Holmes, de pe Baker Street 221B, după cum Charles Dickens primea o avalanşă furibundă de scrisori în care era învinovăţit pentru moartea micuţei Nell din *Vechiul magazin de antichităţi.* Biologia afirmă că destindem din creaturi din carne şi oase, dar, în adâncul nostru, ştim că suntem fiii şi fiicele unor fantome din cerneală
şi hârtie. Cu mult timp în urmă, Luis de Gongora le-a descris cu aceste cuvinte:

> Căci visul, izvodind reprezentaţii în al său teatru peste vântu-n zare, îmbracă umbre în frumoase straie.-

Termenul *fiction* – „ficţiune” – a pătruns în limba engleză la începutul secolului al XV-lea, având sensul de „ceva inventat sau imaginat”. Dicţionarele etimologice ne spun că a derivat, prin intermediul limbii franceze, din participiul perfect al verbului latin *fingere,* care însemna la origine „a frământa sau a modela lutul”. Aşadar, ficţiunea este un fel de Adam verbal modelat din ţărâna primordială după chipul Autorului şi animat de acesta cu suflarea vieţii. Poate
că de aceea, contrar aparenţelor, în cele mai bune momente ale lor, personajele literare

par deseori mai vii decât prietenii noştri în carne şi oase. Nu se rezumă la poveştile lor, ci schimbă intriga la fiecare lectură, scoţând la iveală anumite scene şi ascunzându-le pe altele, adăugând un episod interesant pe care îl uitaserăm în mod misterios sau un amănunt care până atunci rămăsese neobservat.

Atenţionarea lui Heraclit cu privire la timp este valabilă pentru orice cititor: nu păşim niciodată de două ori în aceeaşi carte.

Pentru cititori, descoperirea lumii are loc adesea în paginile cărţilor. Când Alice, în *Alice în Ţara din Oglindă,* îl întâlneşte pe Humpty Dumpty cocoţat periculos pe un zid îngust, îl întreabă grijulie dacă nu crede că ar fi mai în siguranţă jos, pe pământ. „Bineînţeles, nu cred!”, îi răspunde Humpty, mârâind la ea. „Dacă ar fi să cad – ceea ce nu s-ar putea întâmpla, dar *dacă* aş cădea...” Face o pauză solemnă. *„Regele mi-a făgăduit... cu propria lui gură...* să... să...” „Să-şi trimită toţi caii şi toţi oamenii”, îl întrerupe Alice, cu nechibzuinţă. Humpty răbufneşte furios: „înseamnă că ai ascultat la uşă... ai tras cu urechea pe după copaci... sau pe coşul casei... altfel n-aveai de unde să ştii!” „Nu-i adevărat”, răspunde Alice cu multă blândeţe. „Totul e scris într-o carte.” Niciun cititor adevărat nu ar găsi surprinzătoare explicaţia lui Alice.

Cititorii din întreaga lume îşi exprimă veneraţia faţă de autori ca Shakespeare şi Cervantes, dar aceste fiinţe, imortalizate în

portrete optimiste sau pesimiste, sunt mai puţin tangibile decât creaţiile lor nemuritoare. Regele Lear şi Lady Macbeth, Don Quijote şi Dulcineea sunt prezenţe reale, chiar şi pentru mulţi dintre cei care nu au citit niciodată cărţile. Suntem mult mai familiarizaţi cu pasiunile zbuciumate ale reginei Dido şi ale lui Don Juan decât cu vieţile intime ale lui Virgiliu şi Moliére, excepţie făcând acele aspecte dezvăluite în romanele lui Hermann Broch şi Mihail Bulgakov. Cititorii au ştiut întotdeauna că reveriile ficţiunii dau naştere lumii pe care o numim „reală”.

Dante era perfect conştient de acest lucru. în Cântul IV al *Infernului,* după trecerea prin înspăimântătoarele porţi care alungă orice speranţă, Virgiliu îi arată lui Dante castelul nobil care adăposteşte sufletele drepţilor născuţi înainte de venirea lui Hristos. Printre bărbaţii şi femeile cu ochi abătuţi şi îndureraţi de acolo, Dante îl zăreşte pe Enea, eroul visat de Virgiliu, şi îl pomeneşte cu doar două cuvinte: „ed Enea”. Dante pare să înţeleagă că, dacă trebuie să-i acorde lui Virgiliu realitatea complexă necesară, având în vedere că este unul dintre cei trei protagonişti principali ai *Divinei Comedii* atunci personajul imaginar (Enea) nu poate avea acelaşi statut ca personajul care l-a născocit (Virgiliu). Enea există în *Divina Comedie,* dar numai ca o umbră trecătoare, pentru ca Virgiliu să se înrădăcineze în mintea cititorului nu doar ca autor istoric al *Eneidei,* ci şi ca memorabilul tovarăş de

călătorie al lui Dante.

în adolescenţă, graţie unui profesor de liceu excentric, am ajuns să citesc câteva dintre lucrările lui Edmund Husserl despre fenomenologie, care păreau captivante pentru minţile noastre idealiste. Deşi majoritatea adulţilor păreau să considere că numai lucrurile tangibile sunt demne de atenţie, Husserl, spre încântarea noastră, susţinea că putem stabili o legătură, chiar una profundă, cu lucruri socotite inexistente. Sirenele şi unicornii, din câte ştim noi, nu au o existenţă tangibilă dovedită, chiar dacă din bestiarele medievale chinezeşti aflăm că motivul

> pentru care unicornii nu sunt văzuţi prea des este timiditatea lor naturală exagerată. Şi totuşi, susţinea Husserl, mintea umană poate fi îndreptată către aceste fiinţe imaginare şi poate stabili între noi şi ele ceea ce el numeşte în mod nepoetic „o relaţie diadică normală”. De-a lungul vremii am stabilit relaţii de acest tip cu sute de astfel de creaturi.

Dar nu orice personaj literar este tovarăşul preferat al oricărui cititor; doar cele pe care le îndrăgim cel mai mult ne însoţesc pe parcursul vieţii. în ceea ce mă priveşte, nu simt ca fiind ale mele necazurile fără îndoială sfâşietoare cu care se confruntă Renzo şi ? ? Lucia din *Logodnicii,* Mathilde de la Mole şi Julien Sorel din *Roşu şi negru* sau familia Bennet, atât de preocupată de statutul social, din *Mândrie şi prejudecată.* Mă simt mai apropiat de mânia răzbunătoare a Contelui

de Monte Cristo, de neclintita încredere în sine a lui Jane Eyre, de melancolia raţională a lui *Monsieur* Teste al lui Valéry. Tovarăşii mei mai apropiaţi sunt mulţi: Omul care era Joi al lui Chesterton mă ajută ca prin farmec să fac fată absurdităţilor vieţii de zi cu zi; Priam mă învaţă să deplâng moartea prietenilor mai tineri, iar Ahile, pe cea a bătrânilor mei îndrăgiţi; Scufiţa-Roşie şi Dante pelerinul mă călăuzesc prin pădurile întunecate de pe drumul vieţii; vecinul lui Sancho, Ricote cel exilat, mă ajută să înţeleg într-o oarecare măsură trista noţiune de prejudecată. Şi sunt atât de multe alte personaje!

Poate că una dintre principalele calităţi ale acestor monştri fabuloşi este identitatea lor multiplă şi schimbătoare. înrădăcinate în propriile lor poveşti, personajele literare nu pot fi ţinute captive între copertele cărţilor, oricât de mic sau de mare ar fi acest spaţiu. Cu Hamlet facem cunoştinţă sub arcadele oarbe din Elsinore, când este deja ajuns la maturitate, şi moare încă tânăr, un cadavru printre altele, într-o sală de ospeţe a castelului, însă generaţii de cititori au recuperat din negura nescrisă atât copilăria sa freudiană, cât şi cariera sa politică postumă – de exemplu, în cel de-Al Treilea Reich, unde a devenit cel mai jucat personaj de pe scena germană. Tom Degeţel a crescut în dimensiuni, Elena a devenit o hoaşcă bătrână, Rastignac al lui Balzac lucrează pentru Fondul Monetar Internaţional, Ulise a naufragiat pe coasta Lampedusei, Kim a fost recrutat în Ministerul de Externe britanic,

Pinocchio lâncezeşte într-un lagăr de concentrare pentru copii din Texas, Principesa de Cleves a fost obligată să-şi caute un loc de muncă în cartierul Skid Row din Los Angeles. Spre deosebire de cititorii lor, care îmbătrânesc fără a mai întineri vreodată, personajele literare sunt, simultan, atât cele care au fost la momentul în care le-am citit pentru prima dată poveştile, cât şi cele care au devenit în lecturile noastre succesive. Fiecare personaj literar este asemenea lui Proteu, zeul mării pe care Poseidon l-a înzestrat cu puterea de a lua orice formă din univers. „Ştiu eu prea bine cine sunt”, declară Don Quijote într-una dintre primele sale aventuri, după ce un vecin încearcă să-l convingă că nu este vreun personaj imaginar din romanele cavalereşti îndrăgite de el. „Şi ştiu că pot fi nu numai ceea ce am spus, ci pot să fiu toţi cei doisprezece pairi ai Franţei laolaltă, şi toţi cei nouă cavaleri ai Faimei, pentru că toate isprăvile pe care le-au făcut ei, luaţi buluc şi fiecare în parte, nu-s nimica pe lângă ale mele!”^ Don Quijote îşi asumă cu empatie miriadele de identităţi ale personajelor din cărţile citite de el.

Revenim la etimologii. Ca şi „simpatia”, „empatia” provine din grecescul *pathos,* care înseamnă „a îndura” sau „a suferi”. Cuvântul *empathes* cu sensul de „foarte afectat de” nu este prea des utilizat în textele greceşti. Aristotel, de exemplu, foloseşte termenul o singură dată în Cartea a Vl-a a tratatului său *Despre vise,* pentru a se referi la frica intensă

pe care o trăieşte un laş care visează că se apropie duşmanii săi. În limba engleză, „empatie” este un termen introdus relativ recent. A fost inventat în 1909 de un psiholog de la Universitatea Cornell, Edward Bradford Titchner, care l-a propus ca echivalent pentru germanul *Einfühlung.* Potrivit lui Titchner, acest impuls emoţional de a „simţi pentru” ceva sau cineva este o strategie de care ne folosim cu scopul de a găsi în exemple exterioare (ca în visele laşului lui Aristotel) soluţii pentru conflictele noastre interioare. Aşadar empatia, după cum sugerează Titchner, vindecă şinele.

David Hume a ajuns la această concluzie chiar mai devreme. în 1738, în *Tratat despre natura umană,* el a observat următoarele: „Este într-adevăr evident că, atunci când simpatizăm cu pasiunile şi sentimentele altora, aceste emoţii apar la început în mintea noastră ca simple idei şi le percepem ca aparţinând altei persoane, aşa cum percepem orice altă realitate. Este, de asemenea, evident că ideile despre afecţiunile altora sunt convertite în înseşi impresiile pe care le reprezintă şi că pasiunile apar în conformitate cu imaginile pe care ni le formăm despre eie.” Husserl ar spune că acei „alţii” nu trebuie să fie neapărat în carne şi oase.

j

Propria mea experienţă a fost una husserliană. Omul îşi poate construi autobiografia în multe feluri: cu ajutorul locurilor în care a trăit, al viselor pe care le-a

avut şi pe care încă şi le aminteşte, al întâlnirilor marcante cu bărbaţi şi femei de neuitat sau prin simpla relatare cronologică. întotdeauna m-am raportat la viaţa mea ca la întoarcerea paginilor unei cărţi. Lecturile, cele care formează harta mea imaginară, îmi definesc aproape fiecare experienţă intimă şi, folosindu-mă de un anumit paragraf sau chiar de un singur rând, pot rezuma aproape tot ceea ce cred că ştiu despre lucrurile esenţiale.

Acele pagini din trecutul îndepărtat includ experienţele de astăzi. în vremurile noastre marcate de angoasă, migraţiile forţate, refugiaţii care nu-şi pierd speranţa, solicitanţii de azil care naufragiază pe coastele europene se reflectă în figura lui Ulise, care încearcă să-şi găsească patria. într-un studiu realizat în 1992 de un cercetător de la Universitatea din Guadalajara, Mexic, unul dintre lucrătorii emigranţi intervievaţi şi-a descris experienţa sosirii în Statele Unite: „Nordul este ca marea”, a spus bărbatul. „Când călătoreşti clandestin, eşti târât ca o coadă de animal, ca un gunoi. Mi-am imaginat cum marea aruncă gunoaiele pe ţărm şi mi-am spus că parcă aş fi în ocean, fiind aruncat iar şi iar.” Aceasta este experienţa lui Ulise după ce o părăseşte pe Calipso într-o nouă încercare de a ajunge în Itaca, temându-se totuşi că va avea parte de un sfârşit jalnic.

> Abia gândi el asta şi-un năprasnic Talaz
> asupra-i vine cu putere Grozavă năvălind de

sus, şi pluta-i Răzguduie. El e zvârlit departe
De plută şi din mâni sloboade cârma,
Catargu-i sparge la mijloc furtuna Cea vajnică
de-mponcişate vânturi Şi-n mare cade mai
încolo pânza Şi beldia-i. Stă îndelung sub apă
Ulise-atunci, nu poate să se salte Deodată de
sub valul cel năvalnic, îngreuiat fiind de
straie, darul Zeiţei. Dar la urmă el răsare, Din
gură-mproaşcă unda cea sărată Ce-i şuruie
pâraie de pe creştet.

Nu-şi uită pluta el, cu tot necazul,
S-aţine-n valuri după ea şi-o prinde,
Se pune la mijlocul ei şi scapă
De cumpănă. Talazul acum poartă Incoace-
ncolo pluta după vânturi. Cum toamna duce
Crivăţul un maldăr
De încâlcit spiniş pe o câmpie.-

Experienţele lumii – iubirea, moartea, prietenia, pierderea, recunoştinţa, perplexitatea, angoasa, frica –, toate acestea, precum şi propria mea identitate schimbătoare, le-am învăţat de la personajele imaginare pe care le-am întâlnit în lecturile mele, mult mai mult decât de la chipul meu umbrit din oglindă sau de la reflexia mea în ochii celorlalţi. Eliot are aceste rânduri în *Tărâmul pustiit*.*

> Şi-am să-ti arăt ceva care nu este nici
> Umbra ta dimineaţa, strecurându-se după tine, Nici umbra ta, seara, ridicându-se să-ţi iasă înainte; Am să-ţi arăt spaima într-un pumn de ţărână.^

Exact aşa simt şi eu.

Din câte îmi amintesc, cel mai timpuriu „pumn de ţărână” care mi-a arătat spaima a fost chipeşul mire tâlhar din basmul Fraţilor Grimm, a cărui mireasă promisă soseşte în taină la el acasă pentru a descoperi că el este căpetenia unei bande de ucigaşi. Ascunzându-se după un butoi, ea îi vede pe viitorul ei mire şi pe tovarăşii lui târând în casă o fată care ţipă şi plânge. „Mai întâi i-au dat şi ei să bea trei pahare cu vin – unul alb, altul roşu, altul galben –, apoi au legato de masă, i-au tăiat trupul în bucăţi şi au pus sare pe toată carnea.”- Povestea se încheie, desigur, cu pedepsirea tâlharilor pentru faptele lor ruşinoase, dar pentru mine nu acesta a fost sfârşitul. Robert Louis

Stevenson mărturisea că avea un coşmar recurent cu „o anumită nuanţă de maro, care nu-l deranja deloc când era treaz, dar de care se temea şi pe care o ura în timpul visului”. Am fost bântuit nenumărate nopţi de cele trei culori ale vinului care îsi reflectau lumina > prismatică pe bucăţile de corp dezmembrat.

Tatăl meu fiind diplomat, mi-am petrecut copilăria călătorind din loc în loc. Camerele în care dormeam, cuvintele rostite dincolo de uşă, peisajele din jurul meu se schimbau constant. Doar mica mea bibliotecă a rămas aceeaşi şi îmi amintesc profunda uşurare pe care o simţeam când, cuibărit din nou într-un pat necunoscut, îmi deschideam cărţile şi acolo, pe pagina aşteptată, găseam aceeaşi poveste şi aceeaşi ilustraţie veche. Acasă era

un loc din poveşti, atât în obiectul fizic pe care îl ţineam în mâini, cât şi în cuvintele tipărite. Când Sobolul, în *Vântul prin sălcii,* se întoarce în căsuţa sa din călătoria în lumea largă şi se uită de jur împrejur prin vechea lui cameră, vede cât de simplu este totul şi înţelege cât de mult înseamnă pentru el, şi îmi amintesc că am simţit un ghimpe de invidie ştiind că avea unde să se întoarcă, avea „locul ăsta care era numai al lui” şi „lucrurile acestea care se bucurau să-l vadă şi din partea cărora se putea bizui întotdeauna pe acelaşi bun-venit firesc”^.

Iubirea a apărut în viaţa mea pe la vârsta de opt ani, când ne-am întors la Buenos Aires, iar eu am primit o cameră numai a mea, în care să-mi tin cărţile. A apărut cam în acelaşi timp cu frica şi tot prin intermediul unuia dintre basmele Fraţilor Grimm, *Mireasa cea adevărată,* o versiune mai subtilă a poveştii Cenuşăresei, în care îndrăgostiţii ştiu de la bun început că sunt facuţi unul pentru celălalt şi, după depăşirea câtorva obstacole fermecate, trăiesc fericiţi până la adânci bătrâneţi. Ştiam că, undeva, iubirea mea încă fără chip mă aşteaptă cu siguranţă. Mai târziu, în adolescenţă, când mi-au dat ghes primele emoţii erotice, eram îngrozit de gândul că, dacă îmi declaram sentimentele pe loc, sinceritatea mea va fi considerată ofensatoare şi respingătoare. Cuvintele Julietei către Romeo m-au avertizat împotriva timidităţii artificiale:

> Ţi-s dragă-ntr-adevăr, sau poate-ţi pare

Că m-am lăsat prea lesne cucerită?
Să te înfrunt, să-ţi spun ursuză: Nu!
Iar tu să-ti dai silinţa să-mi câştigi
Iubirea, înfrângându-mi cerbicia.-

I-am urmat sfatul, cu rezultate contradictorii.

Când, în sfârşit, m-am îndrăgostit pentru prima oară cu adevărat şi am încercat să-mi înţeleg sentimentele, un amestec de tulburare, satisfacţie şi triumf, fraza cu care se încheie *Kim* al lui Kipling – despre simţămintele pe care lama le nutrea faţă de ucenicul său – a fost cea care m-a lămurit: „îşi împreună mâinile în poală şi zâmbi, ca un om care a obţinut izbăvirea pentru el şi pentru cei dragi.”- Am descoperit, de asemenea, un ecou al dragostei mele înflăcărate şi oarbe în cuvintele adresate de Ling, discipolul decapitat, maestrului său în *Izbăvirea lui Wang-Fo,* povestirea orientală a lui Marguerite Yourcenar. Wang-Fo, văzând fantoma discipolului său apărându-i înaintea ochilor, îi spune: „Credeam că ai murit.” Iar Ling îi răspunde: „Cât timp mai sunteţi în viaţă, cum mi-aş fi putut oare îngădui să mor?”— Cum, într-adevăr?

în *Bufniţa oarbă,* Sădegh Hedăyat ne asigură că „în timpul întregii noastre şederi pe pământ, moartea ne face semn să ne ducem la ea”—. Datorită *Bufniţei*

oarbe şi altor povestiri, simt acum că, pentru această prezenţă care îmi face semn, măcar am un ghid de buzunar să mă ajute când voi fi ajuns acolo. în primul rând, ştiu că va fi un verb, nu un substantiv. Când naratorul din *Calea regala* a lui André Malraux îi vorbeşte despre moarte prietenului său aflat în agonie, bărbatul reacţionează cu furie şi indignare: „Nu există... moarte... Numai... *eu... Eu... care-o să mor...”*— Iar Ivan Ilici al lui Tolstoi mă lămureşte cu ce s-ar asemăna acest sentiment al sfârşitului: „Simţi ceea ce simţi uneori într-un vagon de tren când ţi se pare că mergi înainte şi de fapt mergi înapoi, iar pe urmă îti dai seama, deodată, de adevărata direcţie.”^ Cred că ştiu exact la ce se referă. Totuşi, dacă ar fi să- mi aleg moartea, aş alege-o pe cea a scriitorului Bergotte din saga lui Proust: „în toată acea noapte

sale.“14

funebră, în vitrinele luminate, cărţile sale, aşezate trei câte trei, vegheau ca nişte îngeri cu aripile atârnând şi păreau, pentru cel care nu mai era, simbolul învierii

În momentele de nehotărâre, de angoasă, de îndoială, sfatul pe care Sperietoarea de ciori i-l dă lui Dorothy la sosirea în Pădurea întunecată îmi este întotdeauna de ajutor, căci se bazează pe bunul-simţ: „Dacă drumul ăsta are un început, trebuie să aibă şi un sfârşit”, spune el, „şi, cum Oraşul Smaraldelor se află în celălalt capăt al drumului, noi trebuie să mergem pe unde ne poartă cărarea”—. într-adevăr.

Iar atunci când tovarăşii noştri de drum nu

ştiu să , > > ne încurajeze aşa cum o face Sperietoarea de ciori, mă gândesc la bătrânul tată din povestirea lui Juan Rulfo „N-auzi câinii lătrând?”, care îşi poartă în spate fiul rănit, pe Ignacio, pentru a-l duce la doctorul din satul îndepărtat.

Ignacio nu înţelege că ar trebui să-şi încurajeze tatăl epuizat spunându-i că aude câinii din sat lătrând, deşi el nu-i aude. „Şi tu nu-i auzeai, Ignacio?”, îi spune tatăl la sfârşit, când ajung la destinaţie. „Nu mi-ai dat nici măcar speranţa asta.”—

Prietenia, parteneriatul, îngrijirea afectuoasă presupun să ne ajutăm reciproc să ascultăm ceea ce nu există încă, ba chiar ceea ce s-ar putea să nu existe niciodată. Virginia Woolf ilustrează frustrarea acestei speranţe la începutul romanului său *Spre far.* când doamna Ramsay îi promite fiului ei de şase ani, James, o plimbare până la far „dacă mâine o să fie frumos”. „Dar mâine n-o să fie frumos”, obiectează tatăl său, oprindu-se în faţa ferestrei salonului. Iar Woolf adaugă: „Dacă ar fi avut la îndemână un topor, un vătrai sau orice armă cu care i-ar fi putut sfredeli pieptul tatălui său, omorându-l pe loc, James ar fi înşfacat-o cu repezeală/'— Simt adesea acelaşi impuls răzbunător ca al lui James şi îmi vine să pedepsesc lumea obiectivă şi paternalistă şi, asemenea regelui Lear, „Voi face-asemeni lucruri, ce anume/ Nu ştiu, dar vor cutremura pământul”—.

Prietenii mei imaginari mă ajută şi mă sfătuiesc nu numai în chestiuni de dragoste, moarte şi răzbunare. Şi în ceea ce priveşte scrisul ei îmi oferă uneori un ajutor de

nădejde. Cel mai bun sfat pentru a mă apuca de treabă atunci când nu mai am inspiraţie mia fost oferit de Harriet Vane, scriitoarea de romane poliţiste din romanul *Gaudy Night* al lui Dorothy L. Sayers. Lordul Peter Wimsey, detectivul aristocrat, a salvat-o de la spânzurătoare într-un roman anterior, iar acum vrea să se căsătorească cu ea, dar cum poate ea să înceapă o relaţie echilibrată cu cineva căruia îi datorează viaţa? în *Gaudy Night.* Harriet încearcă să-i scrie o scrisoare lui Wimsey despre o chestiune delicată legată de nepotul lui, însă nu reuşeşte să găsească tonul potrivit. După nenumărate încercări şi eşecuri, îşi spune în cele din urmă: „Ce se întâmplă cu mine? De ce nu pot să scriu un text simplu, în engleză, pe o temă dată?" Şi apoi se pune pe scris şi reuşeşte. De mai multe ori decât pot spune, această mustrare aspră m-a ajutat să-mi duc treaba la bun sfârsit.

Uneori, sfatul este excelent, dar sunt incapabil să-l urmez, ca atunci când Regele din *Alice în Ţara Minunilor* îi spune Iepurelui Alb: „începe cu începutul şi continuă până la sfârşit; acolo te opreşti."J-2 Sau atunci când Jo din *Fiicele doctorului March* se închide în camera ei, îşi pune uniforma de scriitoare" şi „se aruncă într-un «vârtej»„, aşa cum îl numeşte ea, scriind din toată inima şi din tot sufletul, deoarece „până nu termina nu-şi găsea pace"—. Rareori reuşesc să acumulez o asemenea energie creatoare de lungă durată.

Ceea ce a devenit pentru mine o piatră unghiulară a credinţei, mai adevărată decât

adevărul, şi din ce în ce mai adevărată cu trecerea timpului, sunt cuvintele pe care Abatele i le spune pictorului de miniaturi în povestirea lui Kipling *Ochiul lui Allah:* „Dar pentru durerea sufletului nu există, în afara Harului lui Dumnezeu, decât un singur leac, acela fiind meşteşugul, învăţătura sau alte îndeletniciri ajutătoare ale propriei minţi.” Prietenii mei imaginari mă ajută să îndeplinesc astfel de îndeletniciri ajutătoare.

în cea mai fascinantă autobiografie, *Father and Son* [„Tatăl şi fiul”], Edmund Gosse scrie că operele de ficţiune nu erau admise în căminul strict al părinţilor săi calvini. „Niciodată, în toată copilăria mea, nu a rostit nimeni pentru mine emoţionantele cuvinte de introducere: «A fost odată ca niciodată,» Mi s-a povestit despre misionari, dar niciodată despre piraţi; eram familiarizat cu păsările colibri, dar niciodată nu auzisem de zâne. Jack Ucigaşul de Uriaşi, Rumpelstiltskin şi Robin Hood nu se numărau printre cunoştinţele mele şi, deşi ştiam ce sunt lupii, Scufiţa-Roşie era o străină chiar şi după nume. în ceea ce priveşte «hărăzirea» mea, nu pot decât să cred că părinţii mei au greşit când au exclus imaginarul din perspectiva mea asupra lucrurilor. Ei doreau să mă facă un om sincer; tendinţa mea era să devin pozitivist şi sceptic. Dacă m-ar fi învăluit în faldurile moi ale fanteziei supranaturale, mintea mea ar fi putut fi mai mult timp dispusă să le urmeze tradiţiile fără a le pune la îndoială.”

În copilăria îndepărtată a generaţiei mele,

învăluită în faldurile moi ale fanteziei supranaturale, tovarăşii noştri de joacă erau Pippi Şoseţica şi Pinocchio, piratul Sandokan şi magicianul Mandrake; cei ai copiilor de astăzi sunt probabil Harry Potter şi prietenii săi, precum şi Sălbăticiunile lui Maurice Sendak. Toţi aceşti monştri fabuloşi ne sunt credincioşi necondiţionat, atât de mult, încât nu sunt deloc tulburaţi de slăbiciunile şi eşecurile noastre.

Acum, când oasele mele abia îmi permit să ajung la cele mai joase rafturi, Sandokan mă cheamă din nou la arme, iar Mandrake mă îndeamnă să mă răzbun pe proşti, în timp ce Pippi, cu multă răbdare, îmi spune iar şi iar să nu dau doi bani pe convenţii şi să-mi urmez flerul, în vreme ce Pinocchio mă tot întreabă de ce, în ciuda a ceea ce i-a spus Zâna Albastră, nu este suficient să fii cinstit şi bun pentru a fi fericit. Iar eu, ca în vremurile îndepărtate şi demult apuse, nu găsesc răspunsul potrivit.

ITrad. de Antoaneta Ralian, Arthur, Bucureşti, 2012; toate citatele sunt preluate din această ediţie (n. tr.).

2 Luis de Góngora, *închipuiri,* citat în Jorge Luis Borges, „Călăul milostiv", trad. deTudora Şandru Mehedinţi, în *Opere,* voi. 3, Univers, Bucureşti, 2000 (n. red.).

3 Miguel de Cervantes Saavedra, *Iscusitul hidalgo Don Quijote de la Mancha,* trad. de Ion Frunzetti şi Edgar Papu, Miner va, Bucureşti, 1987; toate citatele sunt preluate din această ediţie (n. tr.).

4 Homer, *Odiseea,* trad. de George Murnu, Univers, Bucureşti, 1979 (n. tr.).

JT.S. Eliot, *Tărâmul pustiit,* trad. de Mircea Ivănescu, în *Opere poetice. 1909—1962,* Humanitas, Bucureşti, 2011 (n. tr.).

6 „Mirele tâlhar”, în *Poveştile Fraţilor Grimm,* trad. de Viorica S. Constantinescu, Polirom, Iaşi, 2007 (n. red.).
Z Kenneth Grahame, *Vântul prin sălcii,* trad. de Frida Papadache, Litera, Bucureşti, 2014 (n. red.).
8 William Shakespeare, *Roméo şi Julieta,* trad. de VirgilTeodorescu, în Opere complete, voi. 3, Univers, Bucureşti, 1984 (n. tr.).
2 Rudyard Kipling, *Kim,* trad. de Ruxandra Câmpeanu, Allfa, Bucureşti, 2012 (n. red.).
10 Marguerite Yourcenar, „Izbăvirea lui Wang-Fo”, în *Povestiri orientale,* trad. de Petru Creţia, Humanitas, Bucureşti, 2016 (n. red.).
11 Sădegh Hedăyat, *Bufniţa oarbă,* trad. de Gheorghe lorga, Polirom, Iaşi, 2015 (n. red.).
12 André Malraux, *Calea regală,* trad. de Miron Radu Paraschivescu, în *Cuceritorii. Calea regală,* RAO, Bucureşti, 2004 (n. red.).
13 LevTolstoi, *Moartea lui Ivan Ilici,* trad. de C. Clejan, Humanitas, Bucureşti, 2002 (n. tr.).
14 Marcel Proust, *în căutarea timpului pierdut,* voi. 5, *Prizoniera,* trad. de Irina Mavrodin, Univers, Bucureşti, 1998 (n. red.).
J5. L. Frank Baum, *Vrăjitorul din Oz,* trad. de Joszefina şi Camil Baltazar, Litera, Bucureşti; toate citatele sunt preluate din această ediţie (n. red.).
16 Juan Rulfo, „N-auzi câinii lătrând?”, trad. de Andrei lonescu, în *Câmpul în flăcări,* Curtea Veche, Bucureşti, 2022 (n. red).
17 Virginia Woolf, *Spre far,* trad. de Vera Călin, RAO, Bucureşti, 2011 (n. tr.).
18 William Shakespeare, *Regele Lear,* trad. de Mihnea Gheorghiu, în *Opere complete,* voi. 7, Univers, Bucureşti, 1988 (n. tr.).
19 Lewis Car roll, *Alice în Ţara Minunilor,* trad. de Antoaneta Ralian, Humanitás, Bucureşti, 2016; toate citatele sunt preluate din această ediţie (n. tr.).
20 Louisa M. Alcott, *Fiicele doctorului March,* trad. neprecizat, Sandyel, Bucureşti, f.d. (n. red.).

DOMNUL BOVARY

Dintre cei doi, el este vioara a doua, cel mai prozaic, cel mai puţin impulsiv, cel resemnat să trăiască într-o decentă stare de anonimat, cel cu care Flaubert nu se identifică. Este cel care îi găseşte Emmei o scuză pentru infidelitate, deşi nu i-a cerut niciodată să-i fie fidelă, cel care duce o viată cinstită, obişnuită, muncitoare, fără altă ambiţie decât satisfacţia tăcută, fără surprize. Adevărat, îi lipseşte farmecul. Nimeni nu simte pentru el o pasiune mistuitoare, nimeni nu şi-l închipuie escaladând balcoane în miez de noapte sau duelându-se într-o poiană înzăpezită. Şi totuşi, domnul Bovary este un personaj absolut necesar. Să ne amintim că *Doamna Bovary* începe şi se termină cu el, nu cu Emma. Fără el, Emma nu ar avea niciun sens, nu ar deveni niciodată o eroină romantică, nu

ar cunoaşte niciodată pasiunea sau fericirea extatică. Ca să mă fac mai bine înţeles: domnul Bovary există pentru ca doamna să-şi poată împlini destinul tragic.

Adevărul este că lui Charles Bovary îi lipseşte imaginaţia. Comportamentul său destul de apatic este rodul unei vieţi lipsite de strălucire, desenate în alb şi negru. Şi în frageda tinereţe este puţin cam introvertit. în primele pagini ale romanului, Flaubert îl descrie ca pe un adolescent stângaci şi timid, care abia îşi poate rosti numele ca răspuns la întrebarea profesorului. Nu inspiră nici încredere, nici duioşie, în prima zi de şcoală, profesorul îl pune să scrie de douăzeci de ori „Sunt ridicol”—, iară ca el să se plângă. Mai târziu, tatăl său este cel care hotărăşte ca el să studieze medicina, şi mama este cea care îi alege o locuinţă. Charles, devenit între timp domnul Bovary, le permite altora să ia toate deciziile în locul lui.

Adevărul artistic este străin spiritului său. Beletristica sentimentală („romanele pentru femei”, aşa cum le numeşte), în care Emma îşi găseşte modelele, nu are sens pentru el. Pentru domnul Bovary ficţiunea nu există. La teatru, asistând alături de Emma la un spectacol cu *Lucia di Lammermoor* şi văzând pasiunea cu care Edgar îşi declară dragostea pentru eroină, se întreabă: „Oare de ce nobilul acela o prigoneşte cu atâta înverşunare?” „Da’ deloc”, îi răspunde Emma iritată, „acela-i amantul ei”. Charles tot nu

înţelege. „Taci odată!”, îl repede Emma. El se apără nevinovat: „Ştii că mie-mi place să-mi dau seama despre ce-i vorba.” Emma nu-l poate face să vadă că, la fel ca atunci când asişti la un spectacol de operă, pasiunea amoroasă din viaţa reală nu se poate explica: fie înţelegi lucrurile instinctiv, fie nu le înţelegi niciodată. în astfel de chestiuni, domnul Bovary este de obicei pe dinafară.

Povestea tragică a Luciei şi muzica lui Donizetti o fac pe Emma să-şi amintească de ziua nunţii. în comparaţie cu pasiunea extatică trăită pe scenă de interpreţi, bucuria acelor ceasuri demult apuse i se pare „o minciună scornită pentru a curma nădejdea oricărei dorinţe”. Este o observaţie curioasă: Emma concepe creaţia artistică nu ca pe ceva izvorât din dorinţă, ci din absenţa dorinţei. Ce ne poate spune asta despre Flaubert însuşi, care şi-a petrecut viaţa – satisfacându-şi (sau încercând să-şi satisfacă) fanteziile erotice? Dacă a crezut în ce a pus-o pe Emma să creadă, în ce ar trebui să credem noi, cititorii lui? în dorinţele lui, sau în arta lui? Până la urmă, *Madame Bovary cest moi* – „Doamna Bovary sunt eu” – este cea mai cunoscută frază a lui Flaubert.

Soţiile şi soţii din literatură nu sunt toti nişte

personaje modeste. Andromaca, Clitemnestra, Lady Macbeth au rolurile lor de jucat, cel puţin la fel de energice şi de memorabile ca ale partenerilor lor de căsătorie. Este adevărat, Acerbas (soţul lui

Dido), Dona Jimena (soţia Cidului), Alexei Alexandrovici Karenin (soţul Annei) sunt oarecum mai şterşi, dar consider că puţine au efectul de echilibru, în acelaşi timp discret şi necesar, al lui Charles Bovary.

Pasiune, imaginaţie, originalitate, farmec – toate acestea poate că îi lipsesc domnului Bovary, dar nu şi dragostea. Domnul Bovary îşi iubeşte soţia. După moartea ei se străduieşte din greu să nu o dea uitării, şi totuşi, pe zi ce trece, imaginea ei iubită pare să se estompeze, iar bietul domn Bovary rămâne neconsolat. Doar în vise reuşeşte să o aducă înapoi aşa cum era: în fiecare noapte o vede şi se apropie de ea, dar, când încearcă să o îmbrăţişeze, Emma se descompune într-o grămăjoară de carne în putrefacţie.

La scurt timp după moartea Emmei, ca un exemplu de echitate literară, domnul Bovary moare aşezat pe aceeaşi bancă din grădină pe care Emma îşi consumase aventura amoroasă. înainte de a muri, îl iartă pe iubitul soţiei sale, asigurându-l că nu-i poartă pică, şi zice cu voce tare: „Fatalitatea-i de vină!” Acestea sunt ultimele sale cuvintele. Cu răutate, ca un fel de ofensă postumă, Flaubert îi atribuie bietului om un clişeu care i-ar fi bucurat pe clovnii de mai târziu, Bouvard şi Pecuchet.

Insă aici întâlnim un paradox. Acea literatură romantică şi banală pe care Flaubert o dispreţuieşte atât de evident şi care o încântă atât de mult pe Emma, contribuind fără îndoială la nenorocirea ei, îi oferă domnului Bovary un epitaf potrivit.

Cuvintele de pe mormântul Emmei sunt *Amabilem conjugem calcas!* – „Calci pe o soţie iubită!” cuvinte care nu sunt nici sentimentale, nici amuzante, ci doar groteşti. Totuşi, a spune că fatalitatea poartă în cele din urmă răspunderea pentru felul în care ne-am trăit viaţa, fie ea tragică sau fericită – chiar dacă e, desigur, un clişeu – nu este, din acest motiv, în mai mică măsură un adevăr: imuabil, literar şi – de ce nu? – curajos.

21 Gustave Flaubert, *Doamna Bovary,* trad. de Demostene Botez, ELU, Bucureşti, 1967; toate citatele sunt preluate din această ediţie

SCUFITA-ROSIE

5 5

Există personaje al căror nume le dezvăluie culoarea pielii (Albă-ca-Zăpada), aptitudinea (Omul-Păianjen), mărimea (Degeţica). Altora, veşmintele. O pelerină scurtă de culoare sângerie o defineşte pe fetiţa aventuroasă imaginată de Charles Perrault pe la sfârşitul secolului al XVII-lea. Are un aer de seducătoare inocentă această făptură în acelaşi timp politicoasă şi temerară, care exercită o atracţie discretă, astfel încât l-a făcut pe adultul Charles Dickens să mărturisească faptul că ea i-a fost cea dintâi dragoste. „Simţeam că, dacă aş fi putut să mă căsătoresc cu Scufita-Rosie”, se destăinuia el, „aş fi cunoscut fericirea desăvârşită”.

Povestea ei este bine-cunoscută: sarcina pe care i-o dă mama ei (să ducă o prăjitură şi o ulcică cu unt bunicii bolnave), întâlnirea cu fiara vicleană (crucială pentru poveste), distragerile pe care le întâlneşte în drum (culegerea ghindelor şi urmărirea fluturilor), soarta tragică a bunicii (care aminteşte de soarta lui Iona şi a lui Gepetto), întrebările pe care i le pune impostorului şi răspunsurile lupului travestit, care sfârşesc prin a dezvălui adevărata identitate a bestiei (un loc comun obligatoriu în basme).

O precursoare a poveştii se ascunde în celebra *Edda,* compusă în Islanda în secolul al XlII-lea. Ea ne spune cum Loki, farsorul, trebuie să-i explice uriaşului Trym de ce logodnica lui (care nu este altcineva decât Thor, zeul tunetului, în travesti) are trăsături atât de clar nefeminine. „N-am văzut niciodată nuntaşi să înghită atâta deodată,/ Nici fete care să bea atâta mied", zice Trym uluit, privind-o pe presupusa domniţă cum înfulecă lacom opt somoni şi un taur. „Nu a mâncat nimic de opt nopţi,/ Atât de mult dorea să se mărite cu uriaşul", îi răspunde Loki. „Oare de ce ochii Freyei sunt atât de furioşi?", întreabă Trym, zărind căutătura fioroasă şi aprigă de sub vălul miresei. „Nu a închis ochii tot de opt nopţi", îi mai răspunde o dată Loki, „Atât de mult dorea să vadă împărăţia uriaşului"—.

Poveştile noastre sunt pline de personaje în travesti: femeia deghizată în bărbat este un loc comun la Shakespeare – Rosalind, Porţia, Imogen, Viola –, la fel ca bărbatul deghizat în

femeie: Falstaff ca mătuşa grasă a doamnei Ford. Huckleberry Finn s-a deghizat într-o fată numită Sarah sau Mary, domnul Rochester, într-o bătrână ţigancă ghicitoare, Broscoiul din *Vântul prin sălcii,* într-o bătrână spălătoreasă: toţi supravieţuiesc întorcând împotriva lor înşişi dogma identităţii convenţionale.

Crezul Scufitei-Rosii este cel al lui Thoreau: > > nesupunerea civică. Poruncile autocratice ale mamei trebuie îndeplinite, asta o ştie prea bine, dar o va face când arc ca chef Nu urmând calea cea mai scurtă de la A la Z nici calea cea dreaptă şi îngustă. Holden Caulfield din *De veghe în lanul de secară* ar fi fost de acord. „Mie-mi *place* când o ia unul pe alături. E mult mai interesant.”^ Ca urmare a abaterilor ei, capătă fiinţă pădurea şi lupul, tăietorul de lemne, aventura romantică a bunicii. Fără tendinţa de a se abate a Scufiţei-Roşii nu ar exista nicio poveste.

Zenon susţinea că mişcarea este imposibilă fiindcă, pentru a merge dintr-un loc în altul, trebuie să atingem punctul de la jumătatea distanţei, iar pentru asta, punctul de la jumătatea distanţei până la acel punct intermediar, şi aşa mai departe, la nesfârşit. Scufita-Rosie dovedeşte că Zenon se înşela. Mişcarea

> J > > ,

este posibilă tocmai datorită tuturor acestor puncte intermediare: puncte din decorul în care fructele de pădure sunt coapte, ghindele sunt abundente, iar florile, gata de a fi culese. Chiar şi prezenţa lupului este doar încă un punct intermediar pe drumul spre

casa bunicii (la care în cele din urmă *va* ajunge), fiindcă această fetită neascultătoare (atât fată de regulile instituite de mamă, cât şi faţă de cele presocratice) alege punctele în care se va opri după bunul plac. Scufiţa-Roşie este emblematică pentru libertatea individuală, motiv pentru care boneta revoluţionarei franceze Marianne are aceeaşi culoare
ca scufiţa ei.

Povestea Scufitei-Rosii se transformă în funcţie de cine o spune. În basmul lui Perrault, este înghiţită de lup, şi acesta este sfârşitul. Versiunile ulterioare, mai miloase, introduc un tăietor de lemne eroic, care apare în ultima clipă pentru a o scăpa pe copilă din fălcile lupului şi care, printr-un soi de cezariană, o salvează şi pe bunică. Perrault nu descrie scena în care Scufiţa-Roşie se bagă în pat cu falsa bunica, dar mulţumită
moralei cu care încheie povestea devine limpede ce tip de lup avea el în minte. „Lupii de pe lume/ Nu sunt cu toţii de acelaşi fel”, scrie el. „Există câte unul mai blând decât un miel,/ Nezgomotos şi blând, cuminte- anume,/ Ce, binevoitor şi plin de glume,/ Voioasa domnişoarelor pleiadă/ O însoţeşte-acasă sau pe stradă./ Dar, vai, cine nu ştie că aceşti lupi mieroşi/ Sunt, din întreaga haită, cei mai primejdioşi!”—

Strategia lupului este folosită mai des decât am crede. Celebrul abate de Choisy, contemporanul lui Perrault, s-a purtat într-o

asemenea manieră necuviincioasă. Până şi pe vremea când era un băieţandru (ne istoriseşte el în memoriile sale) îi plăcea să se îmbrace în haine femeieşti. La Bourges, unde plecase ca să-şi petreacă o scurtă vacanţă de travesti, a întâlnit-o pe o anumită doamnă Gaillot, a cărei fiică mezină era o copilă foarte frumuşică. într-o seară, doamna Gaillot a propus ca fiica ei să doarmă în acelaşi pat cu oaspetele său. Abatele, într-o cămaşă de noapte cu volănaşe şi cu bonetă cu panglicuţe, a acceptat pe dată. După un timp, fata a ţipat: „Ah! Ce plăcere!” „Nu dormi, fata mea?”, a strigat mama auzindu-i geamătul. „Când m-am băgat în pat mi-era frig”, i-a răspuns isteaţa fată. „Dar acum, că m-am încălzit, mă simt foarte, foarte bine.”

La aproape un veac după escapada abatelui, Marchizul de Sade a înţeles că povestea Scufiţei-Roşii poate fi citită şi altfel. „Nu există nicio mârşăvie pe care să n-o scornească lupul ca să-şi înhaţe prada”, avertiza el din celula lui de la ospiciul Charenton. Dacă acest lucru este adevărat – dacă, orice ar face, Scufiţa-Roşie va sfârşi probabil tot în patul lupului –, îi rămân totuşi două strategii posibile de evadare. Prima este de a se resemna cu condiţia ei de victimă (temă pe care Sade a dezvoltat-o în *Justine sau*
Nenorocirile virtuţii), iar a doua, de a-şi lua soarta în propriile mâini (temă explorată în *Juliette sau Deliciile viciului).*

Ambele strategii au lăsat urmaşe. Fiice ale celei dintâi sunt Camille a lui Dumas,

Marianela lui Galdos, micuţa Dorrit a lui Dickens; ale celei de-a doua, doamna Warren a lui Shaw, Lolita lui Nabokov şi fata dezmăţată a lui Vargas Llosa. Dar Scufita-Rosie reprezintă cele două tipuri reunite. Seducătoare sedusă, inocentă versată, ea continuă să cutreiere pădurile, liberă şi fără teamă de lupi vicleni.

22 „Cântul lui Trym”, în *Edda,* trad. de Magda Petculescu, Saeculum I.O., Bucureşti, 2018 (n. red.).
23 J.D. Salinger, De veghe în lanul de secară, trad. de Catinca Ralea şi Lucian Bratu, Polirom, Iaşi, 2001; toate citatele sunt preluate din această ediţie (n. red.)..
24 Charles Perrault, „Scufiţa-Roşie”, în *Frumoasa din pădurea adormită,* trad. de Teodora Popa-Mazilu, EPL, Bucureşti, 1968 (n.

DRACULA

Se pare că undeva prin secolul al XV-lea un anume Vlad Drăculeşti, prinţ al Valahiei, a stăpânit cu atâta ferocitate peste o parte însemnată din ce este acum România, încât supuşii săi, pornind de la metoda lui preferată de tortură, i-au dat numele de Vlad Ţepeş. În ciuda numărului uriaş al victimelor (peste zece mii) şi a reputaţiei sale de a se fi desfătat cu suferinţa altora (ar fi spus că mirosul sângelui omenesc îl hrăneşte mai bine decât raţa friptă cu prune), Vlad Drăculeşti nu pare diferit de şleahta de cârmuitori care l-au precedat sau i-au fost discipoli: Irod şi Nero, Pol Pot şi Stalin. Totuşi, acest prinţ însetat de sânge, duşman al Imperiului Otoman, a fost cel ales de muze

pentru un destin literar.

În 1897, irlandezul Bram Stoker, secretar şi impresar al marelui actor Henry Irving, s-a lăsat ispitit de condei şi, inspirat de o povestire cu vampiri evocată de compatriotul său Sheridan Le Fanu, a publicat un roman înfricoşător al cărui protagonist, o variantă victoriană a prinţului valah, în loc să-şi tragă în ţeapă victimele, acum le muşcă. Despoticul Drăculeşti, cu naţionalitatea maghiară adoptată şi cu numele redus la primele trei silabe, a purtat încă din zilele lui Stoker cele mai gotice simboluri ale spaimei: sânge, morminte, noapte, frig, lilieci, colţi şi o pelerină neagră. Mai presus de toate, sânge.

Povestea pe care Stoker i-a născocit-o este legată de sânge în toate sensurile. Avem sângele aristocratic care curge prin venele străvechiului conte şi sângele pe care făptură anemică este nevoită să-l bea noapte de noapte; avem (implicit) sângele Mântuitorului batjocorit de ritualurile satanice ale vampirului şi sângele puterii politice hrănite de sângele plebeu al clasei de mijloc născute în urma Revoluţiei Industriale. Iar în cartografia trupului omenesc avem sângele subcutanat al cărui punct de ieşire spre lumea exterioară – gura izvorului, şipotul vital, camera cu ecou a orgasmului – se află pe gât.

Povestea lui Dracula este o poveste despre gât. Gâtul este scena pe care se desfăşoară drama lui
Stoker: gâtul femeilor somnambule,

îmbrăcate cu neglijeuri străvezii, gâtul mândru al potrivnicilor contelui, gâtul îndrăzneţ şi expus primejdiei al celor care îl hăituiesc, gâtul feciorelnic al victimelor lui neprihănite. în termeni absoluţi, care este atracţia gâtului? Maurice Sceve, contemporanul lui Shakespeare, spunea că, pentru a nu restrânge frumuseţea la „tărâmul mărunt" al chipului, Creatorul a extins-o la gâtul ivoriu pe care îl numeşte „o ramură, o coloană a altarului, un pupitru pentru scrisorile lui
Venus, un scrin al castităţii".

Dar de ce, dintre toate părţile şi membrele corpului omenesc, această regiune singulară, legătura indispensabilă dintre trunchi şi cap, este cea care atrage buzele seducătorului, mâinile ucigaşului, securea călăului, colţii monstrului? Ce are goliciunea acestei zone delicate şi sensibile de cheamă asupra ei înfierbântarea violentei erotice sau a violentei *tout* j >
courti Probabil pentru că aici, mai mult decât în oricare altă parte a corpului, pielea abia reuşeşte să ascundă ţesătura de vene şi artere secrete, iar
> > vampirul, ca un explorator al unei minunate lumi ascunse, curios să descopere tărâmul subteran ce poate duce la esenţa fiinţei noastre, caută cu îndrăzneală să
pătrundă în acest hăţiş misterios, încâlcit, întunecat şi interzis. Stiindu-se condamnat, la fel ca noi toti, la moarte, contele Dracula caută izvorul vieţii.

Asupra visurilor adolescentine pluteşte

acum umbra sumbrului conte, căci, în trecerea lor de la copilărie la maturitate, adolescenţii tânjesc şi se tem de iniţierea în actele ruşinoase ale celor mai în vârstă. Pluteşte şi
asupra visurilor bătrânilor, căci la sfârşitul vieţii ne dorim irecuperabilul: atingerea pielii ferme, căldura buzelor tinere, pulsaţia sângelui fierbinte. Undeva, în lungul său poem despre trandafir—, Jean de Meung sugera că izvorul tinereţii nu este de apă, ci de sânge.

Apostol al sângelui, domn al nopţii, invadator al somnului în intimitatea dormitorului, deşi a fost destinat mormântului, contele Dracula nu poate muri. împotriva acestei interdicţii sunt inutile şiretlicurile doctorului Van Helsing, deznodământul hotărât de autorul romanului, crucifixele şi usturoiul, parodiile şi satirele care pretind că nu se tem de el, severitatea legilor ştiinţifice care resping certitudinea existenţei lui. în ciuda tuturor acestora, contele Dracula se întoarce iar şi iar. Pseudonimele pe care romancieri şi cineaşti i le-au oferit, noile aventuri imaginate de Anne Rice şi Stephenie Meyer, diferitele caracteristici pe care i le-au împrumutat Max von Schreck, Bela Lugosi şi Tom Cruise sunt în zadar. Trebuie să ne resemnăm cu faptul că, în epoca noastră mohorâtă, contele Dracula a devenit un monstru necesar.

25 *Romanul trandafirului* (n. tr.).

ALICE

Dintre toate minunile care punctează istoriile literaturilor noastre, puţine sunt atât de mari ca naşterea lui Alice. în după-amiaza zilei de 4 iulie 1862, reverendul Charles Lutwidge Dodgson, însoţit de un prieten, le-a luat pe cele trei fiice ale doctorului Liddell, decan al colegiului Christ Church, într-o expediţie de cinci kilometri cu barca în susul Tamisei, în împrejurimile Oxfordului. Fetele au cerut să li se spună o poveste, şi reverendul Dodgson s-a apucat să improvizeze una despre prietena lui preferată, Alice, în vârstă de şapte ani. „Câteodată, ca să ne necăjească”, îşi amintea Alice Liddell peste ani, „domnul Dodgson se oprea brusc şi spunea: «Şi asta-i tot până

data viitoare». «Ah, dar este data viitoare!», exclamau cele trei fete şi, după câteva insistenţe, povestea se relua". Când s-au întors, Alice l-a rugat pe Dodgson să-i scrie povestea. El Ea răspuns că o să încerce şi a stat aproape toată noaptea aşternând-o pe hârtie, dându-i titlul de *Aventurile lui Alice sub pământ.* Trei ani mai târziu, în 1865, povestea i-a fost publicată la Londra de Macmillan, sub pseudonimul „Lewis Carroll" şi cu titlul de *Aventurile lui Alice în Tara Minunilor.*

)

Că aventurile lui Alice au fost născocite în timpul expediţiei este aproape de necrezut. Că alunecarea şi explorările, întâlnirile şi descoperirile ei, silogismele, jocurile de cuvinte şi glumele înţelepte, cu toată desfăşurarea lor fantastică şi coerentă, au fost scornite

pe moment, odată cu povestitul, pare ceva cu adevărat miraculos. Cu toate acestea, nicio minune nu este cu totul inexplicabilă şi s-ar putea ca povestea lui Alice să aibă rădăcini mai adânci decât ar sugera reputaţia ei de literatură pentru copii.

Cărţile cu Alice nu au fost niciodată citite precum alte poveşti pentru copii. Geografia lor răsună de ecourile puternice ale unor tărâmuri mitice, cum ar fi Utopia sau Arcadia. în *Divina Comedie,* duhul de strajă de pe vârful Muntelui Purgatoriului îi explică lui Dante că Vârsta de Aur cântată de poeţi reprezintă o amintire neconştientizată a Paradisului pierdut, a unei stări dispărute de

fericire desăvârşită; poate că Tara Minunilor este amintirea neconstientizată a unei
? >
stări de raţionalitate desăvârşită, o stare care, privită acum prin ochii convenţiilor sociale şi culturale, ne apare ca o nebunie totală. Cine o urmează pe Alice în vizuina iepurelui şi prin regatul labirintic al Reginei Roşii, iar mai târziu prin oglindă, nu o face niciodată pentru prima dată. Doar despre surorile Liddell se poate spune că au asistat la creaţie şi, chiar şi atunci, ele trebuie să fi avut un sentiment de déjà-vu: după acea primă zi, Ţara Minunilor şi Regatul Şahului au intrat în biblioteca universală cam ca Grădina Raiului, un loc despre care ştim că există fără să fi pus vreodată piciorul acolo. Geografia lui Alice (deşi nu se află pe nicio hartă; „locurile reale nu sunt niciodată" acolo, aşa cum observa Melville) este peisajul recurent al vieţii noastre onirice.

Pentru că lumea lui Alice este, desigur, lumea noastră: nu în termeni simbolici abstracţi, nu ca o alegorie chibzuită, nu ca o fabulă distopică. Ţara Minunilor este pur şi simplu locul nebunesc în care ne găsim în fiecare zi, cu raţia lui cotidiană de paradis, infern şi purgatoriu – un loc prin care trebuie să rătăcim trecând prin viaţă. Alice (ca şi noi) are o singură armă în această călătorie: limba. Cu ajutorul cuvintelor ne croim drum prin pădurea Pisicii Cheshire şi terenul de crochet al Reginei de Cupă. Prin cuvinte, Alice descoperă diferenţa dintre ce sunt lucrurile şi ce par a fi. întrebările ei sunt cele

care scot la iveală nebunia Tării Minunilor, ascunsă, ca în lumea noastră, sub un strat subţire de decenţă convenţională. Am putea încerca să găsim o logică în nebunie, aşa cum Ducesa găseşte o pildă în orice lucru, oricât de absurdă ar fi, dar adevărul este, aşa cum îi spune Pisica Cheshire lui Alice, că nu avem de ales: orice drum am urma, ne vom afla printre nebuni şi va trebui să ne folosim de limbă pe cât de bine putem pentru a nu ne pierde ce socotim a fi sănătatea noastră mintală. Cuvintele îi dezvăluie lui Alice (şi nouă) că singurul fapt incontestabil al acestei lumi năucitoare este acela că în spatele unei raţionalităţi aparente suntem cu toţii nebuni. La fel ca Alice, riscăm să ne înecăm cu toţii în propriile noastre lacrimi. Ne place să credem, aşa cum face pasărea Dodo, că, indiferent în ce direcţie sau cât de prost alergăm, cu toţii trebuie să fim câştigători şi îndreptăţiţi la un premiu. La fel ca Iepurele Alb, dăm ordine în stânga şi-n dreapta, ca şi când alţii ar trebui să se simtă obligaţi (şi onoraţi) să ne slujească. La fel ca Omida, punem la îndoială identitatea semenilor noştri, dar avem o vagă idee despre a noastră, chiar şi când suntem pe punctul de a ne-o pierde. Credem, la fel ca Ducesa, în pedepsirea comportamentului enervant al tinerilor, dar nu prea ne interesează motivele acestui comportament. La fel ca Pălărierul Nebun, credem că suntem singurii care au dreptul să mănânce şi să bea la o masă aşezată pentru mult mai multi invitaţi şi le oferim cinic vin celor însetaţi şi

flămânzi atunci când vinul nu există şi marmeladă în fiecare zi în afara zilei prezente. Sub stăpânirea unor despoţi ca Regina de Cupă, suntem obligaţi să jucăm jocuri trăsnite cu obiecte nepotrivite – arici pe post de mingi care se rostogolesc şi flamingi care se răsucesc şi se întorc să te privească pe post de ciocane de crochet. Iar, dacă nu putem urma instrucţiunile, suntem ameninţaţi cu tăierea capului. Metodele noastre pedagogice, după cum îi explică Grifonul şi Falsa Broască Ţestoasă lui Alice, sunt fie exerciţii de nostalgie (predarea Râsului şi a Plânsului), fie cursuri de formare în slujba altora (cum să fii aruncat cu homarii în mare). Iar sistemul nostru de justiţie, cu mult înainte de a fi descris de Kafka, este asemenea celui stabilit pentru a-l judeca pe Valetul de Cupă, adică de neînţeles şi nedrept. Puţini dintre noi au însă curajul lui Alice, de la sfârşitul primei cărţi, de a ne ridica (literalmente) în apărarea convingerilor noastre şi de a refuza să ne ţinem gura. Tocmai ca urmare a acestui act suprem de nesupunere civică, lui Alice i se permite să se trezească din vis. Nouă, desigur, nu ne este îngăduit.

Tovarăşi de drum, recunoaştem în călătoria lui Alice teme mereu prezente în viaţa noastră: urmărirea şi pierderea visurilor, lacrimile şi suferinţa ce ne însoţesc, cursa pentru supravieţuire, servitutea forţată, coşmarul identităţii de sine confuze, consecinţele

> > > familiilor disfuncţionale, supunerea imperativă în faţa arbitrariului fără sens, abuzul de autoritate, învăţătura denaturată, cunoaşterea neputincioasă a fărădelegilor nepedepsite şi pedepselor nedrepte şi lupta îndelungată a raţiunii împotriva iraţionalului. Toate acestea, precum şi simţul omniprezent al nebuniei, reprezintă de fapt rezumatul cărţilor cu Alice.

„Căci nu e nebunia”, ni se spune în Hamlet, „a nu fi altceva nebun?”—. Alice ar fi fost de acord: nebunia este excluderea a tot ce nu este nebunesc şi, prin urmare, toţi cei din Ţara Minunilor se supun dictonului Pisicii Cheshire. Dar Alice nu este Hamlet. Visele ei nu sunt vise urâte; nu este niciodată abătută, nu se consideră niciodată mâna dreptăţii fantomatice, nu insistă niciodată să demonstreze ce este limpede precum cristalul. Ea crede în acţiunea nemijlocită. Pentru Alice, cuvintele nu sunt doar cuvinte, ci făpturi vii, iar gândirea nu face lucrurile bune sau rele. Cu siguranţă că ea nu-şi doreşte ca trupul solid să i se topească, la fel cum nu-şi doreşte să i se lungească sau să i se micşoreze (deşi, ca să treacă prin portiţa grădinii, îşi doreşte să se poată „strânge în sine ca un telescop”). Alice nu ar fi fost niciodată răpusă de un tăiş otrăvit şi nici nu ar fi băut, ca mama lui Hamlet, dintr-o cupă cu venin: apucând sticla pe care scrie „BEA-MA”, ea se uită mai întâi să vadă dacă nu cumva este etichetată ca *otravă,* „pentru că citise ea nişte povestiri despre copii care sau se arseseră la foc, sau fuseseră mâncaţi de

fiare sălbatice, sau li se întâmplaseră mai ştiu eu ce alte lucruri neplăcute, numai pentru că nu voiseră să-şi amintească regulile atât de simple pe care le învăţaseră de la prietenii lor mai mari”. Alice este mult mai raţională decât prinţul Danemarcei.

Totuşi, la fel ca Hamlet, înghesuită în casa Iepurelui Alb, Alice trebuie să se fi întrebat dacă n-ar putea fi şi ea închisă într-o coajă de nucă, însă în privinţa faptului de a fi regele (sau regina) spaţiului nemărginit, ea nu se mulţumeşte doar să se frământe, ci se străduieşte din greu să capete titlul, iar în cealaltă carte, *Alice în Ţara din Oglindă*^ depune mari eforturi să obţină făgăduită coroană de vis. Alice, crescută cu strictele reguli de conduită victoriene, şi nu cu cele laxe elisabetane, crede în disciplină şi tradiţie şi nu are timp pentru bombănit şi tărăgănare. Pe parcursul aventurilor sale, ca un copil bine educat, ea combate lipsa de raţiune cu logica simplă. Convenţia (construct artificial al realităţii) se opune fanteziei (realităţii naturale). Alice ştie instinctiv că logica este modul nostru de a da un sens nonsensului şi de a-i

>

descoperi regulile tainice şi o aplică fără milă, chiar faţă de cei mai în vârstă, indiferent dacă se confruntă cu Ducesa sau cu Pălărierul Nebun. Iar atunci când argumentele se dovedesc inutile, insistă să limpezească măcar absurditatea injustă a situaţiei. Când Regina de Cupă cere tribunalului să dea „întâi sentinţa – şi pe

urmă verdictul”, Alice răspunde îndreptăţit: „Ce nonsens!” Acesta este singurul răspuns pe care majoritatea absurdităţilor din lumea noastră îl merită.

Şi totuşi, în ciuda aparentei sale nebunii, asemenea celei din Ţara Minunilor, lumea noastră sugerează în mod ispititor că *are* un înţeles şi că, dacă privim cu luare-aminte dincolo de „nonsens”, vom afla ceva care o explică pe deplin. Aventurile lui Alice se desfăşoară cu o precizie şi o coerenţă neobişnuite, astfel încât noi, în calitate de cititori, avem sentimentul crescând că în tot acest nonsens există un sens ascuns. întreaga carte are calitatea unui koan— zen sau a unui paradox grecesc, a ceva plin de înţeles şi totodată inexplicabil, a ceva aflat în pragul revelaţiei. Ceea ce simţim, alunecând şi noi prin vizuina iepurelui şi urmând-o pe Alice în călătoria ei, este că nebunia Tării Minunilor nu este nici arbitrară, nici inocentă. Jumătate epopee şi jumătate vis, născocirea lui Lewis Carroll ne înfăţişează un spaţiu necesar undeva între pământul solid şi tărâmul basmelor, o perspectivă din care să privim universul în termeni mai mult sau mai puţin expliciţi, transpusă, ca să spunem aşa, într-o poveste. La fel ca formulele matematice care l-au fascinat pe reverendul Dodgson, aventurile lui Alice sunt atât fapte palpabile, cât şi invenţie măreaţă. Ele se petrec simultan pe două planuri: unul întemeiat pe realitatea trupească şi unul în care realitatea poate fi reconsiderată şi transformată, precum Pisica Cheshire cocoţată pe creanga

ei, alunecând din ceva derutant de vizibil spre miraculoasa (şi liniştitoarea) fantomă a unui zâmbet.

26 William Shakespeare, *Tragedia lui Hamlet, prinţ de Danemarca,* trad. de Vladimir Streina, EPL, Bucureşti, 1965 (n. tr.).

27 În budismul Zen, o afirmaţie sau întrebare succintă şi paradoxală folosită ca metodă de meditaţie pentru novici, a cărei rezolvare nu poate fi realizată prin apel la raţiune, ci prin dobândirea unei iluminări intuitive (n. tr.).

FAUST

Dr. Faust (sau Faustus) este bătrân. Dr. Faust este nostalgic. Cea din urmă afirmaţie este o consecinţă a celei dintâi: năzuinţele tinereţii sunt legate de viitor, niciodată de trecut. Doctorul caută ce a pierdut, sau crede că a pierdut, în vremurile îndepărtate ale tinereţii. Iată ce şi-a imaginat Christopher Marlowe în 1604, şi Goethe a continuat să-şi imagineze două secole mai târziu. Faust vrea să aibă parte de privilegiile cunoaşterii bătrâneşti şi să se bucure totodată de cele ale dragostei tinereşti: o minune cu două tăişuri pe care asistentul său, Wagner, o numeşte „iluminare”. „[Clipă], rămâi, că eşti

atâta de frumoasă!”—, imploră el această miraculoasă alianţă în cuvintele pe care i le-a atribuit Goethe. Pentru a obţine iluminarea înţelepciunii erotice, ştiinţa omenească i se pare insuficientă, el căutând ajutor în ştiinţa magiei. Apoi, aşa cum ştim din poveste, apare Mefistofel.

Mefistofel (diavolul în varianta lui Goethe) se descrie ca un ratat care, dornic să facă răul, spre regretul lui, face binele. El vrea să fie pe deplin ticălos, dar Ceva sau Cineva îi stă mereu în cale, iar urzelile şi vicleşugurile lui diavoleşti nu-şi ating tinta râvnită. Aceasta este una dintre cele mai curioase trăsături ale lui Mefistofel. Socotim că răul trebuie să fie aproape întotdeauna învingător şi aducem ca dovadă marile şi micile necazuri din viata noastră de zi cu zi, ca şi grozăviile şi mişeliile din istoriile noastre comune. Dar, pentru Mefistofel, care trebuie să cunoască aceste lucruri, nu este aşa. În ciuda tuturor suferinţelor omeneşti, binele pare în cele din urmă să triumfe. Mefistofel, la fel ca Barbara Cartland, crede că totul, în pofida strădaniilor sale, are un final fericit. Şi, destul de straniu, are în mare parte dreptate. Deşi în *Doctor Faust* al lui Marlowe flăcările Iadului îl înghit pe lacomul doctor (care, ca un laş, se oferă să-şi ardă cărţile dacă este salvat, de parcă bietele obiecte ar fi fost vinovate pentru ambiţia lui), prima parte din *Faust* al lui Goethe se încheie cu mântuirea lui Gretchen, tânăra sedusă de Faust, iar cea

de-a doua cu a păcătosului doctor. Aceste încercări eşuate de a face rău sunt, probabil, de vină pentru proasta reputaţie a lui Mefistofel. „De la erou la general, de la general la politician, de la politician la agent al serviciilor secrete şi de-aici la ceva care trage cu ochiul prin ferestrele dormitoarelor sau băilor la un broscoi râios şi, în cele din urmă, la un şarpe – aceasta este evoluţia Satanei", scria C.S. Lewis în „Prefaţa" la *Paradisul pierdut* al lui Milton.

Dar Doctorul este stăruitor. Asa l-a înţeles Thomas

Mann atunci când, sub pseudonimul Adrian Leverkuhn, l-a pus pe Faust să accepte încă o dată cumplitul şi ineficientul legământ. Prin intermediul poetului ratat Enoch Soames, Max Beerbohm a propus o sardonică abordare britanică a tragediei. Trecând prin opera lui Gounod, poetul argentinian Estanislao del Campo a conceput un gaucho care povesteşte drama pe care tocmai a auzit-o cântată pe scenă. în mijlocul ororilor lui Stalin, Mihail Bulgakov a imaginat o interpretare rusească întunecată a pactului, *Maestrul şi Margareta.* Una dintre cele mai vechi variante este anonima *Istorie a doctorului FaustuSy* care a fost tipărită în Germania în 1587; au urmat nenumărate ediţii, incluzând una transpusă într-o piesă de teatru de păpuşi, pe care Goethe a văzut-o în copilărie şi care, fără îndoială, i-a hrănit coşmarurile de adult.

În veacurile trecute, când vânzarea

sufletului era privită ca o întreprindere cutremurătoare, lucrurile erau mai uşoare pentru Mefistofel, indiferent dacă ieşea câştigător sau nu. în zilele noastre, când sufletul are pentru noi un prestigiu infinit mai mic şi când zilnic ne vindem sufletele în schimbul unor fleacuri precum un contract gras sau un loc în Senat, sarcina lui Mefistofel este, paradoxal, mult mai grea. A-ţi pierde sufletul în schimbul unui fleac îi dă sufletului valoarea unui fleac, iar Mefistofel (a cărui afacere firească este cămătăria) tânjeşte după ce este preţios. Fiindcă Faustii de astăzi nu caută cunoaştere şi dragoste, ci câştiguri financiare, o invitaţie la un reality show sau faima în lumea digitală, Mefistofel trebuie să muncească de zece ori mai mult ca să adune numărul de suflete necesar pentru a obţine profit.

28 Goethe, *Faust,* trad. de Lucian Blaga, Humanitas, Bucureşti, 2015 (n. tr.).

GERTRUDE

Ea crede că Băiatul are probleme. Nu mai este un adolescent posac, arţăgos, răutăcios, bădăran cu cei mai în vârstă, „suflă greu; e gras”. Acum este un adult posac, arţăgos, răutăcios, bădăran cu cei mai în vârstă. Ca mamă, îi este greu să recunoască, dar crede că fiul ei nu este chiar sănătos la cap. Pe când era un băieţandru avea ca parteneri de joacă prieteni imaginari; acum vede năluci şi visează urzeli întunecate şi uneltiri ciudate. Poate că plictiseala vieţii de la Curte (tocmai în Danemarca, unde vreme de şase luni pe an e ora de culcare) l-a făcut să născocească poveşti de capă şi spadă. Poate că la universitatea din Germania se obişnuise prea mult cu nostimele tachinări filozofice şi berea tare şi spumoasă. Gândeşte prea mult, asta e problema lui. Trebuie să iasă mai mult afară, să facă sport, să vâneze foci, să înoate în apele îngheţate de la Elsinore, ca toţi ceilalţi tineri de vârsta lui, să alerge după fete. O înnebuneşte pe biata Ofelia cu un da, un nu şi-un s-aşteptăm şi-o să vedem, obligându-l pe bătrânul Polonius, care la urma urmei are anumite obligaţii ca părinte, să caute să afle intenţiile Prinţului. Pare fericit (bine, *fericit* e prea mult spus – mai puţin melancolic) doar atunci când este împreună cu alţi tineri, ca Horatio şi gaşca aceea, şi cu ceilalţi doi băieţi, atât de îngrijiţi şi de manieraţi, Rosencrantz şi Guildenstern, la fel de nedespărţiţi (spune Hamlet) ca Ahile şi Patrocle. Şi, pe lângă ei, cu un grup de actori îmbrăcaţi în haine femeieşti, care joacă mici piese de avangardă în sala de mese a

palatului. Poate că e homosexual. Asta ar explica enervantul lui „A fi sau a nu fi”. Gertrude vrea ca el să se hotărască. Pentru numele lui Dumnezeu, nu ar fi singurul homosexual de la Curtea din Elsinore!

A fi mamă este întotdeauna o muncă dificilă, dar cu un singur fiu, mereu posomorât, sunt clipe în care Gertrude îşi doreşte să-şi ia o vacanţă prelungă, undeva într-un loc cald şi însorit. De ce, se întreabă ea, are tot timpul de-a face cu bărbaţi trişti şi plângăcioşi? Răposatul ei soţ se trezea în fiecare dimineaţă palid şi bombănind, iar în fiecare noapte mergea la culcare suspinând adânc, părând „mai mult adânc mâhnit decât întărâtat”, aşa cum o spune cu precauţie Horatio. Nu putea fi prea distractiv. Şi cel de-al doilea soţ, Claudius? Hamlet (cu prejudecată, desigur) îl numeşte broscoi râios, liliac, cotoi care se tăvăleşte în „patul rânced şi slinos”. Totodată (lămureşte asta, spune Gertrude), Hamlet şi-l imaginează pe acest „spic plin de negi păroşi” ca pe un fel de Menelau galant gata să ucidă pentru dragostea Elenei. Claudius galant? Serios?

Iar apoi este Hamlet însuşi.

întrebarea pe care nimeni nu îndrăzneşte să o pună este aceasta: chiar vrea Gertrude să fie mamă? Poate că se aseamănă mai mult cu Lady Macbeth, dornică să-şi smulgă sfârcul din gingiile fără dinţi ale copilului ei şi să-i zdrobească ţeasta împrăştiindu-i creierii, sau cu Medeea, care fără şovăire şi-a înjunghiat cei doi copii pentru a-i face în ciudă soţului ei, sau cu eroina lui Sarah

Jeanette Duncan din *A Mother in India* [„O mamă în India”], care consideră că datoria maternă este o noţiune promovată de bărbaţi, deoarece, aşa cum zice ea: „Bărbaţii îşi schimbă foarte greu filozofia despre femei. Am impresia că ideea lor despre legătura maternă este cea mai rigidă dintre toate.” Torvald, soţul Norei din piesa *O casă de păpuşi* a lui Ibsen, susţine că „aproape toţi delincvenţii minori au avut mame mincinoase”-^ Să fie aşadar Gertrude de vină pentru purtarea nesuferită al lui Hamlet?

Cine este Gertrude?

Nu ştim. Bineînţeles, ea este fiică de rege, soţie de rege, hărăzită să fie mamă de rege şi probabil (dacă Hamlet trece vreodată la acţiune) bunică de rege. Lui Gertrude îi lipseşte o funcţie nominală, care să-i servească sieşi. Rolul ei este să depindă de ceilalţi, să existe ca supusă altora. Când Hamlet pune în scenă piesa pe care, cu un puternic simbolism, pentru a-l face pe Claudius să mărturisească crima, o numeşte „Cursa de şoareci”, acesta, înspăimântat (sau poate sătul de spectacolul experimental), opreşte reprezentaţia. Insă noi nu aflăm nimic despre sentimentele lui Gertrude, cu excepţia faptului că este îngrijorată pentru Claudius.

Dar ce trebuie să fi simţit Gertrude, nu atât Ia vederea stupidei puneri în scenă a presupusei crime, cât în legătură cu impresia pe care fiul ei smintit o are atât de vădit despre ea? Viaţa din vis a lui Hamlet se îmbină cu cealaltă, viaţa de zi cu zi la care

Gertrude este veşnic condamnată. Ea îi refuză răbdarea cu care a trebuit să se înarmeze ca să suporte oboseala zilelor şi nopţilor din Elsinore, îi refuză stratagemele pe care a trebuit să le pună la cale pentru a depăşi nedreptăţile suferite din cauza sexului şi rangului ei, îi refuză orice mică victorie asupra mizeriilor vieţii, îi refuză mângâierea speranţei redefinite în fiecare clipă. John Locke descria şinele (descriere care îi vine mănuşă lui Gertrude) ca o cameră goală şi întunecată în care realitatea pătrunde doar printr-o găurică din perete. Gertrude nu are dreptul nici măcar la această găurică.

Gertrude vrea ca lucrurile să fie diferite, să fie scutită de sarcini, ca regulile jocului să fie altele. Când morţile de care Hamlet se face vinovat încep să se adune („Durerile vin una după alta”, astfel zugrăveşte ea lucrurile), sătulă de atâţia nevinovaţi ucişi şi atâţia călăi plini de ambiguitate, Gertrude începe să simtă o oarecare invidie. De aceea, în ultimele clipe, când Claudius o imploră să nu bea din cupa despre care ştie că este otrăvită, Gertrude insistă: „Voi bea, milord şi iartă-mă, te rog.” Acest „iartă-mă” este unul dintre cele mai mişcătoare versuri din piesă, o rugăminte care, din păcate, în bufnetul trupurilor care se prăbuşesc şi trâmbiţatul de ultime cuvinte pompoase, cu greu poate fi distinsă. Abia mai târziu, când totul sa terminat, în aerul fetid pluteşte un ecou vag, neobişnuit şi persistent al ironicului ei rămas-bun. Pentru că, în castelul fantomatic

Elsinore, fantoma lui Gertrude este singura incontestabil adevărată.

22 Henrik Ibsen, *Casa, cu păpuşi (Nora),* trad. de Radu-Polizu Micşuneşti şi Florin Murgescu, ESPLA, Bucureşti, 1957 (n. tr.).

SUPERMAN

L-am întâlnit pentru prima oară pe Superman în 1960, când aveam doisprezece ani. Fusesem luat de bona mea la Baltimore, într-o vacantă de sase luni. Acolo am descoperit multe minunăţii: sendvişurile cu salam, pungile de hârtie maro cu fund pătrat, care serveau excelent la confecţionarea măştilor de i »
Halloween, rafturile cu cărţi de buzunar cu încărcătură erotică de la drogheria de pe colţ, Bazooka, guma de mestecat cu ambalaj în culori ţipătoare, emisiunea *Boris Karloff Presents,* difuzată seara târziu la TV şi bursa din Baltimore, la care am fost dus de fratele doicii mele într-o dimineaţă

»

nemaipomenită. Dar principala delectare o reprezentau eroii americani de benzi desenate: Batman şi dragul lui Robin, Micuţa Lulu şi Toby cel gras, savantul nebun din *Povestiri din criptă^* care-ţi băga spaima-n oase, Wonder Woman, cu cizmele ei de gaucho şi lasou argintiu. Şi, bineînţeles, Superman, Omul de Oţel, Lois Lane, aleasa inimii sale, Jimmy Olsen, bunul său prieten, şi Lex Luthor, cel mai mare dintre duşmani.

În Argentina ne veneau din Mexic versiuni traduse în spaniolă ale majorităţii acestor reviste de benzi desenate, cunoscute prin urmare sub numele de *revistas mexicanas.* Fiindcă eroii lor erau atât de vădit străini, ei nu făceau cu adevărat concurenţă personajelor noastre autohtone, cum ar fi Patorozu, indianul superputernic, sau El Eternauta, călătorul sosit în Buenos Aires dintr-un viitor îndepărtat. Aveau, în schimb, farmecul unor ambasadori exotici şi plini de culoare veniţi din misteriosul Nord.

Am simţit o înrudire cu Superman. Desigur, nu datorită superputerilor sale, ci izolării lui forţate şi sentimentului de excludere. Lansat în spaţiu de părinţii săi, care voiau să-l salveze de pe planeta lor pe cale de a fi distrusă, adoptat de un cuplu de fermieri care-i insuflă virtuţi civice fundamentale, obligat să ducă viaţa dublă a unui timid reporter de ziar care în taină este un erou puternic, Superman avea multe dintre trăsăturile unui adolescent mai puţin încrezător, cu o pasiune copleşitoare pentru literatură, din cauza căreia se simţea

oarecum vinovat.

De la începuturile istoriei noastre ne-a plăcut să ne închipuim supraoameni de tot felul. Enkidu, care devine tovarăşul lui Ghilgameş, este atât de puternic, încât poate ucide taurul sălbatic al Iui Iştar; Hercule îndeplineşte douăsprezece munci aparent imposibil de dus la capăt; Nimrod, strănepotul lui Noe, „vânător puternic în faţa Domnului”-^, îşi foloseşte puterea pentru a zidi Turnul Babei ca să lupte cu oştirile cereşti ale lui Dumnezeu; lui Samson, „orb prin Gaza, la moara cu robi”, cum spune Milton, puterea îi este redată de divinitate, ca să dărâme stâlpii templului lui Dagon, curmându-şi atât propria viaţă, cât şi pe a celor care-l ţineau captiv, într-unul dintre cele mai vechi atacuri sinucigaşe menţionate; despre uriaşul cherestegiu Paul Bunyan, care a hoinărit prin Vestul Mijlociu american împreună cu boul său albastru pe nume Babe, se pretindea că are şapte picioare înălţime şi pasul de peste trei iarzi.

în primii ani ai secolului XX, George Bernard Shaw a imaginat o variantă a lui Superman în piesa lui despre Don Juan. „Trebuie să generăm pricepere politică”, scria Shaw în prefaţă, „sau vom fi ruinaţi de democraţie, care ni s-a impus prin eşecul soluţiilor mai vechi. Dar, dacă despotismul a căzut doar din lipsa unui despot priceput şi binevoitor, ce şansă are democraţia, care necesită o populaţie întreagă de alegători pricepuţi?”. Prietenul şi adversarul lui Shaw, G.K. Chesterton, a intuit un adevăr mai

profund în Supraom: o fragilitate inumană şi dincolo de natură. Mergând să întâlnească minunata creatură, Chesterton îi întreabă pe părinţii Supraomului dacă este chipeş. „îşi creează propriul standard”, îi răspund aceştia. „La acel nivel este mai mult decât Apollo. Văzut de la nivelul nostru inferior, desigur...” „Are păr?”, întreabă Chesterton. „Totul la acel nivel este diferit”, spun ei. „Ce are el nu este... desigur, nu este ceea ce noi numim păr... dar...” „Atunci ce naiba este, dacă nu este păr?”, întreabă Chesterton, deja pierzându-şi răbdarea. „Sunt pene?” „Nu sunt pene aşa cum le înţelegem noi.” Incapabil să-şi tină în frâu curiozitatea, Chesterton dă buzna în camera care adăposteşte creatura indescriptibilă. Din întuneric se

aude un scâncet firav şi trist. „Na, acum ai facut-o!”, se vaită părinţii. „Ai lăsat să-l tragă curentul şi a murit.”

Chesterton îşi privea Supraomul ca pe o fiinţă plăpândă şi bolnavă. Alţi supraoameni au şi ei punctele lor slabe, care în ochii admiratorilor fac într- un fel ca puterea lor supraomenească să apară şi mai admirabilă. Pentru a nu-şi pierde puterea, Samson nu trebuie să-şi taie părul, Ahile trebuie să-şi păzească faimosul călcâi, Hercule trebuie să scape de tunica otrăvită a lui Nessus. Superman este sensibil la kryptonită, mineralul proiectat în spaţiu în momentul exploziei propriei planete. Kryptonită are efecte diverse şi îngrozitoare asupra eroului nostru, în funcţie de culoare: verde, roşie sau aurie. Cea mai nocivă este kryptonită verde, care îl seacă de puteri pe Superman şi îl lasă într-un fel de stare de imunodeficientă.

>

Nietzsche l-a făcut pe Zarathustra să proslăvească virtuţile engleză Supraomului (în *Superman,* traducerea neinspirată a *Übermensch},* spunând că puterea lui se datorează căutării valorilor omeneşti aici, pe pământ, şi nu într- o nădăjduită viaţă de apoi. Pentru Nietzsche, Supraomul este orice altceva decât idealistul, liberalul şi umanitaristul însetat de dreptate al viitoarelor benzile desenate DC Comics. Din contră, Supraomul lui Nietzsche se opune concepţiilor „omului «modern»„, „omului «bun»„, ale „creştinilor şi altor nihilisti” şi le îmbrăţişează pe cele ale unui bărbat atotputernic. Fiindcă pentru Nietzsche nu există Suprafemeie: datoria femeilor este să

nască Suprabărbaţi. „Celui căruia i-am şoptit la ureche că ar trebui să caute în jur mai degrabă un Cesare Borgia decât un Parsifal nu-i venea să-şi creadă urechilor”*^-, scria Nietzsche în *Ecce Homo.* Supraomul lui Nietzsche este mai aproape de Lex Luthor decât de Omul de Otel.

Cititori de la Universitatea Harvard cărora le place să verifice informaţiile au căutat (şi găsit) o serie de imposibilităţi fizice în admiratele capacităţi supraomeneşti care i-au fost conferite eroului de către creatorii săi, Jerry Siegel şi Joe Shuster, încă de la apariţia lui în primul număr din *Action Comics,* pe 18 aprilie 1938. De exemplu, vederea cu raze X a lui Superman. Chiar dacă ar avea cu adevărat capacitatea de a produce o reacţie chimică în stare să-l facă să proiecteze din ochi raze X, spun aceşti inchizitori, razele ar trebui totuşi să ricoşeze de pe o suprafaţă adecvată pentru a reveni la fotoreceptorii lui Superman şi a-i permite să vadă imaginea captată, ca să nu mai vorbim de riscul de cancer pe care o dublă expunere la raze X l-ar provoca oricărei creaturi vii examinate de către Omul de Otel.

Invulnerabilitatea lui Superman a fost şi ea luată în derâdere. Pentru a-l proteja de praştii, săgeţi şi arme atomice, Siegel şi Shuster l-au înzestrat cu un fel de aură foarte subţire, care îl înconjoară în permanenţă, astfel încât, dacă pelerina îi poate fi zdrenţuită în numeroasele sale aventuri înflăcărate, costumul nu i se rupe niciodată ca să-i expună atrăgătorul trup gol. Aceiaşi

inchizitori au sugerat că această aură este un fluid non-newtonian – adică un fluid asemănător şarlotei, care nu respectă legea vâscozităţii a lui Newton şi se poate transforma sub acţiunea unei forte, devenind fie mai lichid, fie mai solid. Pentru a demonstra sau respinge această teorie, inchizitorii au cerut voluntari care să-l lingă pe Omul de Oţel şi să vadă dacă e dulce.

Intr-un episod al serialului de televiziune *Teoria Big Bang,* Sheldon, spirit ştiinţific, încearcă să demitizeze capacitatea lui Superman de a prinde din zbor obiectele aflate în cădere. „Lois Lane”, presupune el, „cade cu acceleraţie iniţială de 9,75 rn/s. Superman coboară în picaj pentru a o salva, întinzând două braţe de oţel. Domnişoara Lane, care se deplasează acum cu aproximativ 193 km/h, se loveşte de ele şi este imediat despicată în trei părţi egale”. Şi adaugă: „Dacă ar iubi- o cu adevărat, ar lăsa-o să se izbească de asfalt. Ar fi o moarte mai miloasă.”

în ciuda aparentelor imposibilităţi inerente naturii sale, în ciuda concurenţei crescânde din partea altor eroi şi eroine mai tinere, în ciuda unei lumi în schimbare în care răufăcătorii nu mai recurg la deghizări viclene pentru a-şi desfăşură acţiunile malefice, atracţia exercitată de Superman nu s-a diminuat.

Cu câţiva ani în urmă, poeta Dorianne Laux a scris o elegie în care Superman este înfăţişat pe moarte, suferind probabil de cancer cauzat de kryptonită:

Este anul 2010 şi doctorii i-au mai dat încă un an în Metropolis. încă un an în Paradis când e pe pastile, încă un an în iad, când nu e.

O revistă îi cade din poală. Lois pe coperta revistei *Fortune,* planetele aliniate în spatele ei, lumina stelelor reflectându-se din păru-i oţeliu pieptănat pe spate.

30 Toate citatele biblice sunt preluate din traducerea românească a lui Valeriu Anania.

31 Friedrich Nietzsche, *Ecce Homo,* trad. de Mircea Ivănescu, Humanitas, Bucureşti, 2012 (n. tr.).

DON JUAN

A sistematiza plăcerea, a o subordona unei rutine de cuceriri, a transforma numele iubitei într-un element bifat pe o listă cu lucruri de făcut, iată un mod destul de eficient de a ţine la distanţă pasiunea amoroasă. Don Juan este mai mult un seducător decât un îndrăgostit, mai mult un colecţionar decât un seducător, mai mult un ţintaş decât un colecţionar. Alte personaje

donjuaneşti par să aibă un scop clar în campaniile lor erotice – de multe ori unul rău, ca în cazul detestabilului Valmont din *Legături primejdioase* sau al întunecărilor protagonişti din scrierile Marchizului de Sade. Nu însă şi Don Juan: al său este un perfect *acte gratuit.* Nici măcar nu putem fi siguri că acest îndrăgostit faimos a reuşit să ajungă vreodată la pl ăcerea fizică. Aparent, îi este suficient să adauge un nume nou în catalogul lui de cuceriri fără să ne spună dacă asta îi oferă mai mult decât o victorie statistică. „Ah, zadarnic/ Aerul îl mai lovesc” , spune el în piesa *Seducătorul din Sevilla* a lui Tirso de Molina, din secolul al XVII-lea, dând ecou vechii plângeri a lui Onan. Obsesia lui este una contabilă, nu erotică: Mercur îl revendică, nu Cupidon. El vrea să adune femei aşa cum alţii adună acţiuni. Molière spunea că pentru Don Juan „schimbarea e singura plăcere în dragoste”*^. Numele doamnelor din cabinetul lui de curiozităţi înlocuiesc cornul inorogului şi piatra de bezoar mult râvnite de contemporani.

Don Juan nu doreşte nici măcar femeia în esenţa ei: nici sufletul, nici personalitatea, nici identitatea ei secretă; el vrea doar persoana ei publică, statutul ei social, trăsăturile ei tipologice. în versiunea lui Tirso, lista victimelor sale le include pe aristocrata Isabella, pe pescăriță Tisbea, pe nobila Dona Ana, pe ţăranca Aminta. Lista recitată de slujitorul eroului, Leporello, în opera *Don Giovanni* a lui Mozart şi Da Ponte

este chiar mai lungă. în secolul al XIX-lea, José Zorrilla, în piesa *Don Juan Tenorio,* dă glas explicit acestor strategii:

> în bordeie sărmane-am intrat,
> Şi la mari palate-am urcat,
> Am trecut zid de mănăstire, Dar pretutindeni
> am lăsat Amarnică-amintire.

Cuvinte care nu ar fi nepotrivite în gurile conchistadorilor spanioli, jefuitori ai ţinuturilor Lumii Noi...

Dar în povestea lui Don Juan nu se reduce totul la liste. Avem sentimentul că, în ciuda lăudăroşeniei sale, în strădania lui există mai mult decât dorinţa banală

>

de a colecta, prin orice mijloace la dispoziţie, un număr cât mai mare de exemplare de sex feminin. „E dulce lauri să-ţi câştigi pe lume”^, afirmă Don Juan în poemul lui Byron. Şi totuşi, o altă obsesie, mai întunecată şi mai tulburătoare, pare să-l anime pe eroul nostru. Poate pentru că reputaţia lui este aceea de seducător, de vânător meticulos, uităm că Don Juan este şi un aventurier în regatul morţilor, un om capabil să stea de vorbă cu fantome, la fel ca Ulise, Enea şi Dante înaintea lui.

Chiar şi în mijlocul urzelilor sale, Don Juan ştie că până la urmă niciuna dintre întreprinderile lui nu va avea un deznodământ fericit. Convins, la fel ca Mallarmé, că „mâhnită-i toată carnea”-^-(chiar dacă se poate să nu fi citit toate

cărţile), Don Juan înţelege că fiecare cucerire amoroasă este sortită să se încheie în aceeaşi stare de nefericire şi, prin urmare, caută o soluţie mai favorabilă alături de singura iubită care nu-i poate fi infidelă. Să nu uităm că limba maternă a lui Don Juan este spaniola şi că în spaniolă (la fel ca în franceză şi italiană, spre deosebire de engleză şi germană) moartea este de gen feminin. De aceea, Don Juan invocă fantoma Comendadorului, poftind-o la o ultimă cină, ştiind sigur că şi ea va fi prezentă şi că el, ca un adevărat domn, se va oferi să o conducă acasă.

32 Tirso de Molina, *Seducătorul din Sevilla şi Musafirul de piatră,* trad. de Aurel Covaci, Univers, Bucureşti, 1973 (n. tr.).

33 Molière, *Don Juan sau Ospăţul de piatră,* trad. de Alexandru Kiriţescu, în *Opere,* voi. 2, ESPLA, Bucureşti, 1955 (n. red.).

34 George Gordon Byron, *Don Juan,* trad. de Aurel Covaci, în *Opere,* voi. 3, Univers, Bucureşti, 1987 (n. red.).

3_5. Stéphane Mallarmé, „Briză marină”, în *Album de versuri,* trad. de Şerban Foarţă, Univers, Bucureşti, 1988 (n. tr.).

LILITH

Conform unei legende evreieşti din Evul Mediu timpuriu, înainte de a o face pe Eva din coasta lui Adam, Dumnezeu a creat o altă femeie ca să-i fie soaţă lui Adam în ceasurile lungi din Grădină. Acestei precursoare a Evei Dumnezeu i-a dat numele de Lilith.

Cea mai mare satisfacţie a lui Lilith este să-şi dea > »
seama că este indispensabilă. Dacă e vorba de creaţie, nu se poate fără ea. Ea este urechea pentru care vorbeşte gura, ochii în care se reflectă privirea, umbra care dovedeşte existenţa soarelui, al doilea jucător, care dă sens celui dintâi. Aşa cum Lilith o ştie prea bine, fiecare naştere implică un sfârşit, fiecare afirmaţie cere întrebări, fiecare acord necesită o schimbare. Din chiar clipa creaţiei, definirea înseamnă separare şi,

prin urmare, strigă către jumătatea ei pierdută; „Cine sunt eu?” Aceasta este o

întrebare la care Lilith este pregătită să răspundă, şi nu cu modestie smeritǎ sau cu trufie dăunătoare sieşi. Când Lilith ne spune cine este, răspunsul ei nu este o mască onomastică sau un pretenţios „Eu sunt cel ce sunt”.

Ca orice altă făptură, Lilith a existat cândva în adâncul întunecat al pământului şi al mării. Apoi Duhul s-a purtat pe deasupra apelor, şi Lilith a ştiut că vremea ei sosise. întunericul a trimis lumina să se dezvăluie, pământul fără formă a născut făpturi vii ca să-i descopere forma hărăzită, Unul Dumnezeu a făcut o fiinţă după chipul său şi a ţinut-o în palmă ca să o cerceteze. Orice altă făptură a fost creată din Cuvântul lui Dumnezeu, numai fiinţa făcută după chipul său (pe care Dumnezeu a numit-o Adam) a fost făcută de mâna lui. Apoi, fiindcă lui Dumnezeu îi place simetria, a luat un pumn de ţărână ca să-i facă o soaţă lui Adam. Aşa a venit pe lume Lilith. Ţărâna este suflată de vânt şi capătă forme noi, neaşezându-se niciodată pentru multă vreme într-un singur loc; aşadar, natura lui Lilith era schimbătoare, fiind încântată să încerce nenumărate înfăţişări şi trupuri. Nu a existat niciodată doar o singură Lilith. Până aici este clar.

Fiindcă Adam a fost făcut după chipul lui Dumnezeu, el reprezenta şi o imagine a statorniciei din lume, pentru că Dumnezeu este prin definiţie neschimbător. Părul de pe capul Domnului este ca o pădure, lacrimile, ca un râu, gura, ca un ocean. Fiecare parte a

trupului lui Dumnezeu este şi ea o imagine a lumii. Globul ocular are forma pământului, albul ochiului este ca oceanul care înconjoară pământul, Ierusalimul este pupila, iar Templul, oglindirea din pupilă. Asta credea Adam, în ciuda prevenirilor lui Lilith. „E mai mult decât un joc de oglinzi”, îi spunea ea. Insă Adam refuza să asculte sau să întrebe de ce. Aşa cum Lilith ştia, orice are un rost: vântul îi slujeşte lui Dumnezeu, focul îngerilor, şi apa demonilor. Pământul hrăneşte animalele, iar animalele se supun omului. „Şi toate îi slujesc lui Lilith”, încheia ea, dar nu cu voce tare. „Deci şi Adam.”

Despre timpul petrecut de Lilith cu Adam nu sunt prea multe de spus pe lângă povestea din Midraş. Dumnezeu a creat special pentru ei o grădină, cu patru râuri încântătoare, mulţi copaci cu rod îmbelşugat şi dobitoace minunate de tot felul. Câteva legi domneau în grădină, cum ar fi interdicţia de a se scălda în apele râurilor, de a ucide animalele şi, mai presus de toate, de a mânca din rodul Pomului Vieţii, care creştea chiar în mijlocul grădinii. Pentru o vreme, Lilith a încercat să-l împingă pe Adam la fapte aventuroase, întreprinderi îndrăzneţe şi noi feluri de a gândi. Adam s-a împotrivit, pe de-o parte fiindcă iubea statornicia, şi pe de alta fiindcă ura să i se spună ce să facă. Cel mai mult îi plăcea să stea printre făpturile nou create şi să le dea nume. El a numit calul „cal”, câinele „câine”, animalului multicolor a cărui piele a slujit la acoperirea Tabernacolului i-a spus „tahaş”, iar delfinilor care au relaţii sexuale

cu oamenii le-a zis „fiii mării”. Lilith lua forma acestor fiinţe şi încerca să-i arate lui Adam ce sunt ele cu adevărat, dar Adam nu-i dădea nicio atenţie, preferând să se încreadă în adevărul literelor alfabetului, care dezvăluie adevărata esenţă a lucrurilor pe care le numesc. „Alfabetul era înainte ca lumea să înceapă”, îi spunea el şi-i întorcea spatele.

Luând forma făpturilor create de Dumnezeu, Lilith a devenit prietenă cu multe dintre dobitoace, stând de vorbă cu ele ceasuri în şir, căci pe atunci toate fiinţele împărtăşeau acelaşi grai. Unele dintre dobitoace îi plăceau pentru înţelepciunea şi curajul lor firesc şi se grozăvea printre ele sub înfăţişarea unei pantere sau a unui taur cu coarne lungi; pe altele le dispreţuia pentru prostia sau blândeţea lor. Se spune că mai târziu Lilith a fost cea care a ucis boii şi măgarii lui Iov.

Cel mai îndrăgit de Lilith era şarpele, ale cărui calităţi, după cum hotărâse Dumnezeu, semănau cel mai mult cu ale lui Adam. La fel ca Adam, şarpele stătea drept, pe două picioare, înalt cât o cămilă; la fel ca Adam, avea o minte ascuţită şi capacitatea de a reflecta asupra problemelor intelectuale; la fel ca Adam, era înzestrat cu măiestrie; faurea obiecte minunate din aur şi argint şi cunoştea secretele pietrelor preţioase şi perlelor. Când Lilith lua înfăţişarea şarpelui, ei petreceau mult timp împreună, adânciţi în vorbe sau ocupaţi cu meşteritul de bijuterii complicate, pe care Lilith le dăruia apoi lui

Dumnezeu, atunci când acesta căuta prin grădină răcoarea zilei. Dumnezeu le considera frumoase şi plăcute.

Lilith vorbea adesea cu şarpele, iar Adam a început să se simtă neglijat. „Nu ţi-am dat voie să-ţi petreci după-amiaza alături de şarpe”, îi spunea el lui Lilith. Sau: „Mă aştept să fii lângă mine pentru când am nevoie de tine”. Dar Lilith nu lua în seamă poruncile lui, iar Adam s-a plâns lui Dumnezeu. „E îndărătnică, neascultătoare, nu vrea să stea locului. E ca un clopot care nu tace. Mi-e teamă că-ţi poate chiar nesocoti opreliştile, iar eu voi fi învinovăţit pentru ce se poate A A 1 , . CC intampla atunci.

În ciuda acuzelor lui Adam, Lilith şi şarpele au continuat să stea de vorbă. „Ştii de ce vrea Dumnezeu să te supui lui Adam?”, a întrebat-o şarpele pe Lilith,
„şi de ce îl opreşte pe Adam să mănânce din rodul Pomului? Meşterii din aceeaşi breaslă se urăsc între ei
(asta avea să fie scris mai târziu în Talmud) şi vrea ca numai el să aibă puterea de a crea şi distruge”.

Lilith a rămas cu Adam cât a putut să îndure, apoi a dispărut. Pentru o vreme, Adam a confundat-o cu şarpele, a cărui înfăţişare ea o luase atât de des, iar când l-a văzut încolăcit pe ramurile unui copac, cu picioarele dibaci ascunse sub trupul său lung, a cugetat: „Las-o în pace, în curând se va sătura de jocul ei şi va deveni din nou femeie.”

În final, adevărul a ieşit la iveală. Mânios de obrăznicia lui Lilith, Dumnezeu a trimis trei îngeri pe urmele ei. Au găsit-o în Marea Roşie, unde crescuse un cuib de demoni, născuţi poate din relaţia cu şarpele (Midraşul nu este clar în acest sens, deşi ne spune cu prudenţă că nimeni nu trebuie să bea din apele mării). îngerii i-au zis lui Lilith cu asprime că, dacă nu va zbura înapoi la Adam, o sută dintre copiii ei demoni vor fi ucişi în fiecare zi. Lilith a răspuns că preferă această pedeapsă decât să se întoarcă la Adam şi să fie roaba lui.

Acum Lilith se răzbună vătămând pruncii de sex masculin în prima noapte a vieţii lor şi pruncii de sex feminin până în a douăzecea zi. Puterile lui Lilith sunt la apogeu atunci când luna se face sângerie. Singura cale de a o alunga este de a lega la încheietura mâinii pruncului o amuletă cu numele celor trei îngeri urmăritori. Şi asta se găseste în Midras.

JIDOVUL RĂTĂCITOR

Înaintând pe Via Dolorosa, purtând pe umeri crucea de lemn şi urmele însângerate ale loviturile de bici ale gărzilor romane, luat în derâdere şi batjocorit de gloată, lisus, simţindu-se însetat, s-a oprit lângă o fântână ca să ia o înghiţitură de apă. Un evreu bătrân l-a îmbrâncit zicându-i să meargă mai departe. „Mă duc”, i-a răspuns lisus, „dar tu vei aştepta până mă voi întoarce”, continuându-şi apoi drumul spre Muntele Golgota. Astfel s-a născut legenda medievală a Jidovului rătăcitor. Marele lui păcat este că l-a ofensat pe Fiul lui Dumnezeu, iar pedeapsa este să rătăcească până la sfârşitul vremurilor, căci, pentru a se împlini Cuvântul lui Dumnezeu, lisus nu se va întoarce până în Ziua Judecăţii.

In Evanghelia după loan (18:20-22) se spune că, atunci când soldaţii romani au venit să-l aresteze pe lisus, unul dintre ei i-a dat o palmă peste faţă: poate că această scenă a inspirat povestea, care, desigur, nu are nicio autoritate biblică. în orice caz, legendei i-a luat aproape douăsprezece veacuri să se dezvolte pe deplin, timp în care evreul anonim a dobândit o serie de nume diferite. Unele sunt misterioase, cum ar fi Cartaphilus şi Ahaşveroş, altele explicite, ca Buttadeus („îmbrânceşte-pe-Dumnezeu” în portugheză) şi Juan- Espera-en-Dios („loan-Care-L-Aşteaptă-pe-Dumnezeu” în spaniolă). Baltasar Graciăn, un iezuit din secolul al XVII-lea, a încercat să fie clar şi l-a numit Juan-de-Para-Siempre, „loan-Dintotdeauna”.

începând din secolul al XlII-lea, în sprijinul poveştii au început să apară o seamă de mărturii. Un cronicar contemporan din Bologna consemna că, în 1223, împăratul Frederic al Il-lea a auzit de pe buzele câtorva pelerini că au întâlnit în Armenia un evreu care era chiar cel pe care lisus îl osândise să fie călător prin veşnicie. Istoricul englez Roger din Wendover, într-o cronică scrisă în 1228, afirma că acelaşi evreu, luat la întrebări de arhiepiscopul Armeniei, mărturisise că în vremuri demult apuse fusese în slujba lui Pilat din Pont. Câteva decenii mai târziu, Matthew Paris^ spunea aceeaşi poveste în *Chronica Major,* adăugând că evreul s-a pocăit şi şi-a pus încrederea în mila Domnului. La 9 iunie 1564, autorul anonim al *Scurtei descrieri şi istorisiri a unui evreu numit Ahaşveroş* jura că La văzut pe Jidovul rătăcitor în Schleswig. El îl descria ca pe un bărbat înalt, cu părul lung şi tălpi bătătorite de doi centimetri grosime, care vorbea fluent spaniola, fiindcă trăise o vreme la Madrid. Unele dintre aceste cronici îi atribuie evreului o soţie şi mai mulţi copii, care îl însoţesc în călătoriile sale.

Mai aproape de zilele noastre, povestea a continuat să fie dezvoltată de către nenumăraţi scriitori, printre cei mai cunoscuţi fiind Eugène Sue (care îl leagă pe evreu de comploturile iezuite), Păr Lagerkvist (care îl vede ca pe un profet nerecunoscut), Mark Twain (pentru care evreul nu este decât un alt turist banal) şi Jorge Luis Borges (care a întreţesut povestea evreului cu cea a

nemuritorului Homer). James Joyce i-a dat numele de Leopold Bloom şi l-a obligat să rătăcească prin oraşul Dublin pentru o zi întreagă care devine eternă. Echipa formată din Carlo Fruttero şi Franco Lucentini l-a conceput ca pe un bărbat de vârstă mijlocie, fără o locuinţă stabilă, lucrând ca ghid turistic în Veneţia, cu siguranţă un oraş etern, dacă există vreunul.

Lăsând deoparte antisemitismul evident al legendei, noţiunea de călătorie ca pedeapsă este curioasă, deşi apare şi în alte poveşti. În cea a Olandezului zburător, de exemplu, despre căpitanul blestemat al corăbiei rătăcitoare se spune că este în legătură cu diavolul. Pentru Sir Walter Scott, Olandezul zburător era o navă de piraţi „încărcată cu o mare bogăţie, pe puntea căreia un înfiorător act de ucidere şi piraterie fusese înfăptuit”. Robert Louis Stevenson, care din fericire nu cunoştea isteria de pe aeroporturi şi reglementările de securitate de astăzi, susţinea că „să călătoreşti plin de speranţă este mai bine decât să soseşti undeva” şi nu ar fi fost de acord că peregrinările Olandezului zburător sau ale Jidovului rătăcitor ar trebui înţelese ca o pedeapsă. Să călătoreşti prin lume, să vezi peisaje exotice, să descoperi alte popoare şi obiceiuri sunt îndeletniciri care, dincolo de farmecul de a reprezenta ceva aventuros, au fost întotdeauna recomandate drept cea mai bună educaţie posibilă, atât pentru amatorii croazierelor scumpe de pe ocean, cât şi pentru cei care-şi asumă riscuri şi se

zgârcesc apelând la Airbnb.

Totuşi, există o latură mai întunecată a acestei noţiuni de călătorie stevensoniene, poate cea la care sa gândit lisus atunci când a hotărât să-l pedepsească pe ofensator. în această variantă, motivul din spatele blestemului nu este acela de a-l obliga pe evreu să călătorească, ci să fugă. Evreul trebuie să-şi părăsească domiciliul din pricina unui pogrom, pentru că este înfometat sau pentru că nu are loc de muncă. El trebuie să scape de ameninţarea lagărelor de concentrare, a gulagurilor, a mercenarilor, a companiilor multinaţionale petroliere, a echipelor de defrişări forestiere, a secetei şi inundaţiilor, a dictaturilor militare sau religioase. El trebuie să traverseze deserturi întinse şi munţi înalti, să se aventureze pe mare cu crucea lui Hristos pe umeri, sau sub loviturile poliţiei şi batjocura mulţimii. El trebuie să se sileascâ să-şi imagineze că de cealaltă parte va găsi oameni generoşi care-l vor primi cu braţele deschise şi-i vor permite să ducă o viaţă decentă, eliberat de o vină care nu i-a aparţinut cu adevărat niciodată. El trebuie să aştepte într-un centru de refugiaţi din nordul Franţei sau sudul Italiei, sau în convoaiele disperate ce fug de violenţele din America Centrală sau Siria, sosirea Mântuitorului făgăduit, în timp ce încearcă să discearnă în depărtare sunetul mult-dorit al trâmbiţelor Zilei Judecăţii.

36 Matthew Paris (cca 1200-1259), călugăr benedictin, cronicar şi miniaturist englez (n. tr.).

FRUMOASA DIN PĂDUREA ADORMITĂ

Povestea ei este o poveste despre timp: timpul pierdut, timpul întârziat, timpul aşteptării, visării, lipsei de experienţă. începe prost. La naştere, Frumoasa este binecuvântată de toate ursitoarele cu excepţia uneia, pe care regele uitase să o invite şi care, ca urmare, aruncă asupra copilei blestemul unei morţi cauzate de înţepătura unui fus otrăvit. Nici poruncile regelui şi nici magia ursitoarelor bune nu pot spulbera puterea pizmei: interzicerea tuturor fusurilor şi preschimbarea somnului morţii într-un vis nesfârşit nu vor îndepărta îngrozitorul blestem. în vreme ce adulţii caută soluţii ineficace, copila devine femeie, atinge un fus şi se cufundă într-un somn adânc. În aceeaşi clipă, castelul întreg adoarme în aşteptarea sărutului dragostei adevărate care, într-o zi (îşi pun ei speranţa),

îi va trezi pe toţi. împrejurul Prinţesei Adormite timpul se opreşte.

Mai mulţi scriitori au copiat metoda Frumoasei cu o intenţie narativă asemănătoare: de a păstra lumea aşa cum era odată, încremenită, dar încă vie, într-un castel prăfuit sau în Pompeiul îngropat. Aşa stau lucrurile în povestea lui Rip Van Winkle, spusă de Washington Irving, în mănăstirea Shangri-La, descrisă de James Hilton în *Orizontul pierdut,* în *Mărturia mincinoasă a zăpezii,* de Adolfo Bioy Casares, în ciclul *Inelul Nibelungilor* al lui Wagner, când Wotan o adoarme pe Briinnhilde, în *La hotelul Bertram,* de Agatha Christie. România sub Nicolae Ceauşescu, Spania în anii 1960, statele americane dominate de mişcarea Tea Party de astăzi probabil că au găsit o inspiraţie neconştientizată în aceste exemple literare în care a fi adormit cu greu se poate distinge de a fi mort.

Somnul Frumoasei: oare asta o face atrăgătoare pentru Prinţ? Că zace nemişcată şi tăcută, cu ochii închişi, incapabilă să se împotrivească sau să reacţioneze? Tânărul Pablo Neruda, într-unul dintre cele douăzeci de poeme de iubire ale sale, a transpus în versuri simple această veche fantezie masculină:

> îmi placi când nu vorbeşti pentru că parcă eşti absentă şi mă auzi din depărtare, şi glasul meu nu te atinge. Pare că ochii tăi şi-ar fi luat zborul şi pare că o sărutare ţi-ar fi închis gura.^

Edgar Allan Poe nu se ferea de cuvinte. În eseul „Filosofia compoziţiei”, el a scris că „moartea unei femei frumoase e, fără îndoială, cel mai poetic subiect din lume”*^. O tăcere mai mare nici că este posibilă.

Moartea şi somnul s-au îngemănat încă din primele după-amiezi ale literaturii. Cu mai mult de patruzeci de secole în urmă, în *Epopeea lui Ghilgameş,* poetul numea somnul fratele morţii, iar această noţiune teribilă sau consolatoare şi-a păstrat de atunci prestigiul întunecat. în somnul morţii, timpul se opreşte, aşa cum ne spune Sfântul Anselm că este obiceiul în Paradis; în somnul nopţilor pământeşti, timpul continuă să curgă, dar visătorii sunt condamnaţi să aştepte clipa trezirii. în *Siete Partidas,* de Alfonso cel înţelept, se relatează o poveste despre un călugăr curios să afle cum este timpul în Paradis, într-o dimineaţă a auzit o pasăre cântând la fereastră. S-a dus în grădină ca să audă mai bine cântecul, şi o voce i-a şoptit la ureche: „Aceasta este doar o secundă din timpul ceresc.” încântat la culme, s-a întors în chilie ca să afle că fraţii lui călugări muriseră de mult şi că, în scurta clipă cât îi luase păsării să cânte, se scurseseră trei veacuri. în Paradis timpul (spun teologii) nu are durată, fiindcă fiecare moment oferă tot ce poţi avea. în iad însă, timpul durează veşnic, pentru că nimic nu se petrece acolo: fără speranţă nu se poate întâmpla nimic, cu excepţia unei aşteptări deznădăjduite. Cari Gustav Jung îşi amintea că un unchi de-ai săi l-a oprit odată pe stradă şi l-a întrebat: „Ştii

cum îi chinuie Dumnezeu pe păcătoşi?” Jung a clătinat din cap. „îi face să aştepte”, a răspuns unchiul şi şi-a continuat drumul.

Somnul Frumoasei: are loc în Paradis, sau în Infern? în castelul ei, timpul nu trece, lucru care ne face să ne gândim la primul, dar somnul Prinţesei este o aşteptare nesfârşită, ceea ce ni-l sugerează pe al doilea. Dacă are loc în Paradis, trezirea ei nu se va petrece nicicând, fiindcă acolo trezirea ar presupune întreruperea unui prezent constant, un statu-quo binecuvântat în care Prinţesa ar continua să fie

frumoasă, veşnic nevinovată, veşnic dorită de prinţi înveşmântaţi în albastru. Dar, dacă somnul ei este unul infernal, atunci Frumoasa doarme liniştit în chiar clipa dinainte de a-şi pierde nevinovăţia, fiindcă, dacă un Prinţ ar veni să o trezească, el ar osândi-o la jugul Timpului, forţând-o să recupereze într-un singur moment trecerea anilor din lumea de afară. Frumoasa s-ar trezi, dar pielea i s-ar încreţi brusc, vederea i s-ar înceţoşa, dinţii albi ca perlele i-ar cădea, părul auriu i-ar încărunţi, iar prinţul ei îngrozit ar avea vârsta unui posibil nepot, dacă nu strănepot. Nici în acest caz nu există un final fericit.

Acesta era poate adevăratul blestem al ursitoarei uitate de rege: ca Frumoasa să nu îmbătrânească elegant, să nu-şi sporească treptat cunoaşterea şi experienţa, să nu se bucure de învârtirea roţii anotimpurilor. Să fie condamnată (dacă vrea să fie femeia pe care Prinţul a văzut-o adormită) la chirurgie plastică, la Botox, la implanturi mamare, la

injecţii cu ser din glandă de maimuţă.

Ea are însă şi altă opţiune. Poate respinge blestemul, binecuvântările, curtenii adormiţi, încălcarea regulilor de etichetă de către părinţii ei, ba chiar şi pe Prinţul Constant. Şi, imitându-le pe Nora lui Ibsen şi pe Andrea lui Carmen Laforet (două dintre fiicele Frumoasei din vremurile recente), poate să trântească usa Castelului Fermecat şi să înfrunte lumea cu ochii larg deschişi.

37 Pablo Neruda, *Douăzeci de poeme de iubire şi un cântec de disperare,* trad, de Dan Munteanu Colán, Veilant, Bucureşti, 2011 (n. red.).

38 Edgar Allan Poe, „Filosofia compoziţiei[1]', în *Principiul poetic,* trad, de Mira Stănculescu, Univers, Bucureşti, 1971 (n. tr.).

PHOEBE

Dintre cei patru fraţi Caulfield din *De veghe în lanul de secară,* Phoebe este cea mai mică. Ea este cea mai inteligentă, cea mai empatică, cea mai puţin egoistă, cu intuiţia cel mai bine dezvoltată. Allie, fratele care a precedat-o, nu s-a supărat niciodată pe nimeni şi a murit foarte tânăr de leucemie. Apoi a urmat Holden, iar cel mai mare, D.B., a plecat la Hollywood, unde conduce un Jaguar şi (după cum spune Holden) îşi prostituează talentul scriitoricesc. Familia Caulfield este o familie de literati: înainte de a

i se vinde la Hollywood, D.B. a publicat un volum de

nuvele „grozave”, cu titlul *Peştişorul auriu.* Allie a scris poezii cu cerneală verde pe toate degetele şi manşeta mănuşii lui de baseball „ca să aibă ce citi când era în careu şi stătea degeaba, că nu era nimeni care să zvârle mingea”. Holdén însuşi este un cititor şi caută în cărţile care îi plac logica absentă din lume. Lista lui de autori preferaţi este impresionantă: îi include pe Dickens, Isak Dinesen, Ring Lardner, Somerset Maugham (cu unele rezerve), Thomas Hardy, Shakespeare, Rupert Brooke, Emily Dickinson, R Scott Fitzgerald şi Hemingway. Phoebe scrie şi ea cărţi, despre o fată detectiv numită Hazle *(sic!)* Weatherfield. De obicei, Phoebe nu-şi termină niciodată de scris cărţile.

Phoebe, după cum spune Holdén, este „foarte sensibilă pentru un copil”. Dar „v-ar plăcea”, ne asigură el. „Vreau să spun că, dacă-i vorbeşti despre ceva, înţelege exact ce vrei să spui. Adică poţi s-o iei oriunde. Dacă, de pildă, o duci la un film prost, îşi dă imediat seama că-i prost. Şi dac-o duci Ia unul bun, îşi dă seama că-i bun.”

Phoebe are părul roşu, la fel cum îl avea fratele lor Allie, iar vara îl poartă foarte scurt, dându-l după urechile ei drăguţe. „Iarna”, explică Holdén, „îl lasă să crească, şi uneori mama îi face codiţe, alteori îl poartă aşa, pe spate. Dar e frumos oricum. Are numai zece ani. E cam ţâr, ca mine, dar e frumoasă”. Nu ştim dacă Holdén a dat vreodată peste versurile Cântării Cântărilor: „Avem o soră micuţă, care n-are încă tâte. Ce

vom face cu sora noastră în ziua când îi vor veni peţitorii?” Holdén nu merge atât de departe.

Când D.B. este plecat la Hollywood, slăbuţa Phoebe îi ocupă camera cu patul şi biroul supradimensionate, „că-i place să se întindă”. Păstrează bucăţile sparte ale discului pe care Holdén i l-a cumpărat (şi apoi l-a scăpat accidental) pentru că îi place să facă ordine în lume şi este supărată din cauza incapacităţii lui Holdén de a face acelaşi lucru. Este cumpătată: îl poate ajuta material pe Holdén dându-i banii pe care i-a economisit de Crăciun, „opt dolari şi optzeci şi cinci de cenţi. Adică nu, şaizeci şi cinci, că am mai cheltuit din ei”, explică ea.

Mai presus de toate, Phoebe poate să identifice cu exactitate rădăcina angoasei existenţiale a lui Holden. „Ţie nu-ţi place nimic”, îi spune ea, pentru că, aşa cum vede bine, Holden pare să nu-şi poată găsi plăcerea în nimic. Dante l-ar fi plasat în cercul furioşilor „tot trişti în dulcea soarelui lumină”'^-. Phoebe însă se bucură de lume şi de provocările ei, fiind curajoasă şi pregătită pentru orice, aşa că, atunci când Holden îi spune că pleacă să ia drumul Vestului, îşi face bagajele şi vrea să meargă cu el. Fără ca Holden să fie conştient sau să înţeleagă, ea îi serveşte drept ochi, fiind cu băgare de seamă la primejdiile din cale. Cu inima neînfricată, vrea să-i fie alături atunci când le întâmpină.

Undeva la mijlocul secolului al V-lea î.H., Euripide a scris o piesă despre Antigona, din care au ajuns la noi doar câteva fragmente.

Antigona, a cărei mână iubitoare a spălat trupul fratelui ei Polinice şi a turnat vinul ritual, este hotărâtă să-i îngroape rămăşiţele cum se cuvine, în pofida poruncilor regelui. „Dar îl voi îngropa”, spune ea într-unul din versurile care s-au păstrat, „şi dacă trebuie să mor, zic că această nelegiuire este sfântă: mă voi întinde cu el în moarte şi îi voi fi la fel de dragă aşa cum îmi este el mie”. Holden încearcă să-şi imagineze ce ar simţi Phoebe dacă el s-ar îmbolnăvi de pneumonie şi ar muri. Probabil că Phoebe ar simţi aproape la fel ca Antigona.

Dar unde o duc pe Phoebe toată dragostea şi devoţiunea, toată vigilenţa şi statornicia, tot curajul şi inteligenţa ei? Imaginea ei ancestrală în oglindă este probabil sora cea mică din povestea *Cele şase lebede* a Fraţilor Grimm. Sase fraţi au fost preschimbaţi în lebede prin vrăjitorie şi nu pot fi dezlegaţi de vrajă decât dacă sora lor cea mică le ţese sase cămăşi din urzici culese cu mâinile goale şi nu rosteşte un cuvânt timp de şase ani întregi. Când cei şase ani sunt aproape să se încheie, fata este descoperită de un prinţ care se îndrăgosteşte de ea pe dată şi vrea să o ia de soţie, dar, pentru că nu spune niciun cuvânt, curtenii lui îl conving că este o vrăjitoare şi trebuie arsă. în ajunul execuţiei, în celula ei, cu mănunchiul de urzici, reuşeşte să sfârşească ultima dintre cămăşi cu excepţia unei mâneci şi le aruncă peste cele şase lebede. Fraţii îşi redobândesc forma omenească (cel mai tânăr

rămâne cu o aripă împănată) şi îi lămuresc prinţului motivul tăcerii curajoase a surorii lor.

în această poveste totul se termină cu bine, dar se va termina totul cu bine şi pentru Phoebe? în ultima pagină a cărţii, privind-o pe sora lui aşezată pe calul din carusel în timp ce plouă cu găleata, Holden se simte, aproape pentru prima oară, fericit. „Nu ştiu de ce”, spune el. „Pur şi simplu pentru că era grozav de drăguţă cum se tot învârtea, îmbrăcată în paltonaşul ei albastru.”

Ca în povestirile despre Hazle Weatherfield pe care nu le termină niciodată, Phoebe străluceşte puternic pe tot parcursul romanului, învârtindu-se în jurul fraţilor ei care au privirea înceţoşată, fără să urmeze niciodată o orbită proprie, fără să ajungă niciodată la propria ei concluzie. Plângând un frate pe care ştie că nu-l va mai vedea niciodată, ocupând camera primului născut risipitor din casa familiei, protejându-l şi îndrumându-l pe Holden în starea lui vrăjită şi corectându-i chiar visul himeric de a prinde copii într-un lan de secară la marginea unei prăpăstii („E «Dacă cineva *întâlneşte* pe careva venind prin lanul de secară»„, îi spune ea), Phoebe pur şi simplu continuă să se învârtească, „îmbrăcată în paltonaşul ei albastru”, în acordurile cântecului *Smoke Gets in Your Eyes.*

39 Dante, *Divina Comedie,* trad. de George Coşbuc, Polirom, Iaşi, 2000; toate citatele sunt preluate din această ediţie (n. tr.).

SANG-JIN

Trei sunt sarcinile date de obicei eroinei sau eroului din basme; păsările care îşi caută regele în *Graiul păsărilor,* de Attar, trebuie să traverseze şapte văi sau şapte mări, dintre care penultima se numeşte a Uimirii, iar ultima a Stingerii; urgiile pe care le îndură Faraonul egiptean înainte de a-i dezrobi pe israeliţi sunt zece; zece sunt şi brâurile care îi purifică pe păcătoşii ce vor fi mântuiri în *Purgatoriul* lui Dante, dacă includem cele două brâuri preliminare şi suprema Grădină a Edenului; muncile lui Hercule sunt în număr de douăsprezece. încercările îndurate în orice întreprindere omenească variază ca număr şi intensitate.

Opt sunt stadiile necesare izbăvirii călugărului budist decăzut Sang-Jin în

clasicul roman coreean din secolul al XVII-lea *Visul învolburat al celor nouă,* atribuit de majoritatea istoricilor eminentului cărturar Kim Man-Jung. Fiecare dintre aceste opt stadii corespunde câte unei frumoase fecioare de basm cu care nu fără voie el face dragoste şi al cărei nume sună blazatelor urechi occidentale ca ecouri ale celor aparţinând vedetelor country-western: Phoenix- Curcubeu, Clar-de-Lună, Sfioasă-Gâscă-Sălbatică, Floare-de-Jasp, Nor-de-Primăvară, Orhidee-Melodie- de-Nai, Nor-de-Grauri, Val-înspumat.

Sang-Jin (numele lui înseamnă „Adevărata natură originară" sau „Dorinţă trupească") este pedepsit pentru încălcarea legilor maestrului său budist, Yoo- Gwan, conducătorul mănăstirii de pe Vârful cu Lotuşi. După ce a fost ispitit de către Regele din Mare să bea vin, Sang-Jin, cu mintea tulbure, îşi foloseşte puterile mistice ca să transforme florile în giuvaiere, pentru a le mulţumi pe cele opt domniţe de basm. Pentru acest păcat este osândit să aibă destinul ciudat de a se reîncarna în cel mai brav dintre bărbaţi şi de a

> J

trece printr-un fel de *Călătorie a pelerinului* carnală. Sub numele de So-Yoo (Micul Oaspete), el renaşte într-o familie săracă de la ţară, fiind crescut apoi de mama lui rămasă văduvă. Odată ajuns la vârsta bărbăţiei, So-Yoo trece cu succes probele de la curte şi intră în slujba împăratului ca arhivar imperial. Mai târziu dobândeşte iscusinţă de

poet, muzician, diplomat şi oştean şi urcă pe scara socială, devenind cumnatul împăratului însuşi.

Plasat în China dinastiei Tang din secolul al IX-lea, în epoca de aur a culturii cosmopolite chineze, *Visul învolburat al celor nouă* este un bildungsroman magic, cronica unei educări în adevărurile confucianiste, daoiste şi budiste. întâlniri şi despărţiri, despărţiri şi întâlniri, acesta este drumul lumii – astfel rezumă un înţelept budist călătoria de instruire a lui So-Yoo prin viaţă. Până la urmă, So-Yoo reuşeşte atât să învingă o armată tibetană invadatoare, dispunându-şi trupele în conformitate cu *I Ching,* cât şi să se culce cu cele opt fecioare cărora le fusese hărăzit, chiar (în cazul celei de-a şaptea fecioare) în toiul unei bătălii teribile, luciul săbiei servind a lumânare de nuntă, iar zgomotul gongurilor oştirii înlocuind sunetul lăutelor. După atâtea succese, So-Yoo se vede deodată înfruntat de un călugăr în vârstă, care se dezvăluie a fi bătrânul său maestru şi îi spune că tot ce s-a petrecut în viaţa lui de muritor nu a fost altceva decât un vis trecător, o viaţă întreagă de dragoste şi război trăită într-o singură clipă de meditaţie profundă. Cu această revelaţie, So-Yoo (restabilit ca Sang-Jin) atinge iluminarea, şi apoi se dedică predării doctrinei desăvârşite a Căii celei Drepte. La sfârşit el devine stareţul mănăstirii de pe Vârful cu Lotuşi, iar nemuritorii şi dragonii, oamenii şi spiritele îl venerează deopotrivă, aşa cum îl veneraseră în trecut pe maestrul lui. Cele opt fecioare

părăsesc la rândul lor căile lumeşti şi caută iluminarea, devenind adevărate bodhisattva, suflete pioase în stare să atingă Nirvana, dar care din compasiune întârzie momentul, pentru a-i salva de suferinţă pe alţi muritori. La urma urmei, aşa cum fusese menit de la început, Sang-Jin şi domniţele de basm pătrund, ţinându-se de mână, în crângurile Paradisului budist.

De multe ori, pe parcursul aventurilor amoroase ni se oferă indicii despre natura iluzorie a ceea ce credem a fi lumea reală. „Să-l cunoşti din auzite e una; pe când să-l vezi la faţă e cu totul altceva”—, spune cineva despre So-Yoo cu puţin timp înainte ca acesta să fie păcălit de o fată frumoasă care pretinde că este o fantomă, dar mai târziu se dovedeşte a fi reală. Nu contează sensul iluziei – dacă o fată este de fapt o fantomă sau dacă o fantomă este de fapt o fată, „întâlnirea între strigoi şi oameni”, îi explică fata lui So-Yoo mai târziu, „are loc numai prin dragoste”. în final, ce contează este să ştii că lumea simţurilor este ireală, iar lumea spiritului este cea adevărată; prima este doar o fantezie, a doua este singura realitate de luat în seamă.

Cât de uimitor că făpturile visate sunt cele care ne spun că viaţa noastră este un vis. Segismundo din *Viaţa e vis* a lui Calderón se plânge că în lumea noastră bizară a trăi înseamnă doar a visa şi că experienţa ne învaţă că oricine trăieşte visează ceea ce este până când se trezeşte. Prospero din *Furtuna* lui Shakespeare arată că suntem ca

materialul din care sunt tesute visele şi că viata noastră măruntă e întregită de somn. Tweedledee şi Tweedledum îi spun lui Alice că este doar un obiect din visul Regelui Roşu şi că, dacă ar fi să se trezească, ea ar „dispărea – flFft! – ca o lumânare!”.

La câteva luni după naufragiu, contemporanul lui Sang-Jin, navigatorul din Yorkshire Robinson Crusoe, singur pe insula sa, are un vis înfricoşător. Se vede aşezat pe pământ în afara împrejmuirii lui şi zăreşte deodată coborând dintr-un nor negru şi mare un om înconjurat de flăcări strălucitoare. De îndată ce atinge pământul, omul înaintează spre visător cu o suliţă lungă în mână, aparent gata de a-l ucide. Cu o voce înfiorătoare, îi spune: „Ţinând seama că toate încercările nu te-au dus la pocăinţă, trebuie să te pregăteşti de moarte.”— Lui Crusoe îi este cu neputinţă să descrie impresia rămasă în minte când s-a trezit şi a descoperit că viziunea nu a fost decât un vis. Pentru el, greutăţile vieţii solitare de pe insulă reprezintă realitatea îngrozitoare, iar visul nu este decât un avertisment. Pentru Sang-Jin, viaţa plină de dragoste şi acţiune se descoperă a fi visul prevenitor.

Dacă Sang-Jin (în pielea lui So-Yoo) trebuie să-şi încheie călătoria pământească prin fapte de vitejie şi prin desfătări erotice şi dacă toate aceste realizări, militare şi amoroase, nu reprezintă decât umbra unei umbre, ce suntem noi, cititorii, umbre care urmăresc pe pagină umbra unei umbre? în mitul pe care Platon îl pune pe Socrate să-l povestească în

Republica, realitatea percepută este doar umbra lumii reflectate pe peretele peşterii în care trăim, iar Socrate (şi Platon însuşi) privesc şi ei la aceste umbre, luându-le drept realitate. Pentru bărbaţii şi femeile din Coreea secolului al XVII-lea, China secolului al IX-lea (în care se desfăşoară aventurile lui Sang-Jin) era o umbră întinsă şi omniprezentă, atât ameninţătoare, cât şi ispititoare, ca un vis tulburător, cu multe feţe şi tumultuos, din care într-o zi sperau să se trezească.

„Cine poate spune că este ceva, sau că nu este chiar nimic?”, cugetă So-Yoo către sfârşitul istorisirii. „Buddha spunea că trupul omului este făcut doar din apă, pământ, foc şi aer, cu toate iluziile.”

40 *The Pilgrim‘s Progress,* roman alegoric publicat în 1678 de scriitorul englez John Bunyan (n. tr.).

41 Kim Man-Jung, *Visul învolburat al celor noua,* trad. de Tae Hyun Oum, Paralela 45, Piteşti, 2009; toate citatele sunt preluate din această ediţie (n. red.).

42 Daniel Defoe, *Robinson Crusoe,* trad. de Petru Comarnescu, Minerva, Bucureşti, 1971 (n. tr.).

Jim aparţine de ceea ce Tennessee Williams numea „tipul fugarului”, împreună cu Jean Valjean din *Mizerabilii*^ Martin Fierro, un gaucho dezertat din armată în epopeea argentiniană omonimă, Monstrul lui Frankenstein, evadat în Nordul îngheţat, şi condamnatul Abel Magwitch din *Marile speranţe.* Nu este definit de cine este el aşa cum se cunoaşte pe sine, ci de o stare de fugă impusă, obligat de lumea exterioară să „spele repede putina”. Dar cum? „Şi mi- am zis aşa”, îi explică el lui Huckleberry Finn, „«Dacă încerc să merg mai departe pe jos, câinii au să-mi adulmece urma; dacă fur o barcă şi trec dincolo, au să vază că barca lipseşte şi-au să ştie unde să-l caute pe Jim»„^. Prins între prejudecăţile omniprezente ale albii or adulţi şi jocurile iresponsabile ale albilor adolescenţi, Jim încearcă să se îndrepte spre un loc utopic al drepturilor egale: un Stat Liber în romanul Iui Mark Twain, Calea Ferată Clandestină către Canada în istoria americană, tărâmul căruţei lin legănate în imaginaţia muzicii

gospel a negrilor. Asemenea altor tovarăşi fugari ai săi, Jim nu va ajunge acolo niciodată. El va fi recunoscut ca sclav eliberat, dar nu ca el însuşi, orice ar fi însemnat pentru el această fiinţă magic invocată.

Lumea albilor are planuri pentru Jim: mătuşa Polly, unchiul Silas şi mătuşa Sally „îl copleşiră cu laude" ca să-l răsplătească pentru o „faptă bună", „dându-i să mănânce tot ce-i poftea inima şi scutindu-l de orice muncă", aşa cum ar fi tratat un credincios animal de companie. Tom Sawyer (cu urzeala lui fără noroc, inspirată de cărţile de aventuri pe care le citise) îşi închipuie că împreună cu Huck, după ce vor reuşi să- şi îndeplinească planul, îl vor duce pe Jim „înapoi acasă cu vaporul, clasa-ntâi", îl vor plăti „pentru timpul pierdut" şi vor trimite „vorbă despre sosirea lui, pentru ca toţi negrii să-i iasă în întâmpinare şi să-l ducă în orăşel cu torte şi cu lăutari" – o combinaţie între intrarea lui Hristos în Ierusalim şi spectacolul de bâlci al unui urs care dansează. *Don Quijote* (una dintre cărţile citite de Tom Sawyer) l-ar fi putut inspira pe băiat să lupte împotriva nedreptăţii; în schimb, el găseşte în nebunia livrescă a cavalerului doar fiorul aventurilor piratereşti şi puterea farmecelor din basme. Poate că dacă Jim ar fi dat de *Don Quijote,* ar fi interpretat-o altfel decât Tom.

Dar sclavii nu erau învătati să citească. în 1660, regele Carol al Il-lea al Angliei şi-a proclamat loialitatea faţă de credinţa protestantă, conform căreia, după cum

propovăduise Luther, mântuirea sufletului depinde de putinţa fiecărei persoane de a citi pentru sine cuvântul lui Dumnezeu. În consecinţă, regele a decretat ca The Council for Foreign Plantations— să-i instruiască pe băştinaşi, pe slugile din gospodărie şi pe sclavi în preceptele creştinismului. Dar proprietarii de sclavi nu s-au lăsat înduplecaţi. Se temeau că un sclav care a învăţat să citească Biblia ar putea citi şi tratatele abolitioniste, ba chiar ar putea găsi în istorisiri din Scriptură, precum cea a lui Moise şi a Faraonului, justificări pentru a porni o revoltă. Decretul regal a fost puternic contestat în coloniile americane, şi cu cea mai mare intensitate în Carolina de Sud, unde, doar un veac mai târziu, au fost promulgate legi aspre care le interziceau tuturor negrilor, indiferent dacă erau liberi sau sclavi, să înveţe să citească. Aceste legi erau încă în vigoare pe vremea lui Mark Twain. Un sclav care a încălcat legea prima oară a fost bătut cu un bici din piele de vacă, a doua oară cu „pisica-cu- nouă-cozi”, iar a treia oară i-a fost tăiat buricul arătătorului. în câteva cazuri, sclavi care au căpătat stiintă de carte şi i-au învătat şi pe alţii să citească au fost spânzuraţi.

Desigur, Jim nu ştie să citească. Dacă ar fi învăţat, cu o hotărâre stârnită de hotărârea stăpânului său „de a mă ţine în ignoranţă”, aşa cum arată Frederick Douglass în autobiografia sa, ar fi putut da peste justificarea pe care Aristotel o aduce sclaviei. „Căci a stăpâni şi a fi stăpânit nu este doar

necesar, dar şi folositor”-^, argumenta în *Politica* acest filozof obsedat de ordinea socială. „Chiar de la naştere apare o diferenţiere în conducători şi în conduşi Utilitatea sclavilor se deosebeşte puţin de cea a animalelor domestice, căci şi unii, şi alţii oferă cu trupul lor ajutorul pentru cele necesare.” Aristotel nu a considerat potrivit să explice că prin „cele necesare” înţelege cele necesare lui şi clasei sale.

Toma din Aquino, în vasta lui *Summa theologiae,* echivala relaţia dintre stăpân şi sclav cu cea dintre tată şi fiu, susţinând că atât fiul, cât şi sclavul ar trebui să se bucure de anumite drepturi. „Fiul, ca fiu, este ceva al tatălui; în mod asemănător, şi sclavul, întrucât este sclav, este ceva al stăpânului. Totuşi, şi unul, şi altul, după cum sunt consideraţi ca un anumit om, sunt în sine ceva subzistent distinct de alţii. Şi de aceea, întrucât şi unul, şi celălalt sunt oameni, există într-un anumit fel dreptate faţă de ei. Şi din acest motiv sunt date chiar unele legi cu privire la cele ce sunt ale tatălui cu privire la fiu sau ale stăpânului cu privire la sclav. Dar întrucât şi unul, şi altul sunt ceva al cuiva, j

în temeiul acestui fapt lipseşte acolo raţiunea desăvârşită a dreptului şi justului.”— Este, aşa cum Toma din Aquino cu siguranţă ştia, un silogism superficial, în care concluzia se găseşte implicit în premisă, fiindcă ceva avut în stăpânire – sclav, copil sau câine – nu poate, prin definiţie, pretinde drepturile sau dreptatea revendicate de proprietarul său. Tatăl lui Huck este de acord cu Toma. Un

tată care şi-a crescut fiul ar trebui să se aştepte ca acesta „să-şi ajute părintele”, iar un bărbat alb, care e cetăţean serios, ar trebui să aibă mai multe drepturi decât „un pezevenghi de negru liber, [...] un diavol tuciuriu în cămaşă albă, [...] un bagabont”.

De la Aristotel şi chiar de mai devreme, fiecare societate care a acceptat îndreptăţirea conceptului de sclavie l-a justificat pe baza a două presupuneri: că se cuvine ca aceia care se consideră (de la sine putere) superiori să aibă putere absolută asupra celor socotiţi inferiori şi că starea de sclavie este adesea pe placul celor robiţi. „Este spre binele tău” şi „Mă doare mai tare decât pe tine” sunt cele două expresii aberante ale părinţilor care cred în proverbul „Cruţi nuiaua, strici copilul”^.

În prefaţa clasicului roman sadomasochist *Povestea lui O,* literatul Jean Paulhan, sub titlul „Fericirea în sclavie”, relatează istoria eliberării sclavilor din Barbados, în 1838. Aproximativ două sute de bărbaţi şi femei cărora li s-a acordat libertatea s-au întors la vechiul lor stăpân, un oarecare domn Glenelg, şi l-au implorat să-i primească înapoi. Glenelg, poate din respect pentru legile împotriva sclaviei, a refuzat. Foştii sclavi au protestat cu o violenţă crescândă, iar apoi au trecut la masacrarea lui Glenelg şi a întregii sale familii. După aceea, spune Paulhan, s-au întors la colibele lor şi şi-au reluat muncile obişnuite. Dacă această poveste este adevărată, trebuie să fi provocat multe „Ţi-am zis eu” în rândul proprietarilor

de sclavi rămaşi în Sudul american.

Dar, spre deosebire de sclavii din Barbados, Jim nu este mulţumit de condiţia lui şi, dacă ar putea ajunge într-un port liber, cu siguranţă că nu ar cere să se întoarcă pe plantaţie. Ni se povesteşte despre moralitatea lui (ca atunci când batjocoreşte pilda lui Solomon sau manifestă milă pentru fiul întemniţat al lui Ludovic al XVI-lea), despre credinţele lui (în puterea magiei, datoria de a arăta respect morţilor şi adevărul celor arătate în vis), despre hotărârea lui de a fi liber, de a deveni prin drepturi propriul lui stăpân şi de a-şi revendica familia („Zicea că ăl dintâi lucru pe care o să-l facă odată ajuns într-un stat liber va fi să pună bani deoparte, iară să cheltuiască nici măcar o lăscaie, şi, când o să aibă destule parale, o să-şi răscumpere nevasta, sclavă la o fermă de lângă casa domnişoarei Watson. După aia au să muncească amândoi ca să-şi răscumpere cei doi copii, şi dacă stăpânul lor n-o să vrea să-i vândă, au să pună pe un aboliţionist să-i răpească").

Când am citit prima oară *Huckleberry Finn,* cam pe la vârstă lui Huck, ce m-a emoţionat cel mai tare a fost legătura din ce în ce mai puternică dintre Huck şi Jim. în Jim, Huck găsise (credeam eu) un fel de tată, imaginea inversată a tatălui său abuziv şi bigot, un tată care avea nevoie de Huck ca să supravieţuiască în lumea mare şi rea, un Oedip în raport cu Antigona reprezentată de Huck. L-am invidiat pe Huck pentru că ştiam

că avea nevoie de Jim în aceeaşi măsură în care Jim avea nevoie de el.

în ciuda indiciilor răspândite pe tot cuprinsul romanului, în ciuda perspectivelor care ni se oferă asupra personajului, Jim este încă interpretat doar în termenii condiţiei sale de sclav. Toni Morrison judeca portretizarea lui Jim ca „un costum de clovn prost confecţionat, care nu poate ascunde omul care-l poartă" şi vedea în finalul romanului efortul lui Mark Twain de a împăca „un public format din cititori rasişti" prin transformarea lui Jim într-un „bufon atât de desăvârşit". în piesa *Oedip Rege* a lui Sofocle, clarvăzătorul Tiresias îl numeşte pe Oedip un „biet nebun".

Acest public rasist identificat de Morrison este şi cel din ziua de azi, pentru că, în Statele Unite fără îndoială, rasismul colorează totul. Expresia este groaznic de potrivită. Dacă instituirea unei ierarhii sociale în alb şi negru a lăsat loc pentru sclavie sau dacă sclavia a necesitat o justificare pe care societatea a inventat-o sub forma unei ierarhii de alb şi negru este o chestiune care poate fi dezbătută la nesfârşit.

Dar cum rămâne cu Jim?

Sclavia a fost practicată în Lumea Nouă încă din primele zile ale guvernelor coloniale; la momentul Declaraţiei de Independenţă americane din 1776 era încă legală în toate cele treisprezece colonii. Sclavia nu a fost abolită Ia nivel naţional decât aproape un secol mai târziu, în 1865, când Al Treisprezecelea Amendament a eliberat

ultimii patruzeci de mii de sclavi rămaşi în ultimele două state sclavagiste, Kentucky şi Delaware. Cu câteva decenii mai devreme, Alexis de Tocqueville observa că în Statele Unite o societate multirasială fără sclavie este, în opinia lui, irealizabilă, fiind convins că prejudecăţile adânc înrădăcinate împotriva negrilor vor lua amploare dacă li se vor acorda mai multe drepturi. Cu alte cuvinte, nu căuta cauza; domoleşte tratamentul şi nu vei agrava simptomele.

Această atitudine se perpetuează şi astăzi, imediat sub suprafaţă, în Statele Unite. De îndată ce autorităţile par să înmoaie discursul împotriva prejudecăţilor, cuvintele tatălui lui Huck revin în dezbaterea publicului. în 2018, plângerile adresate Comisiei pentru Egalitate de Şanse la Angajare au crescut cu 17% faţă de anul precedent şi, potrivit statisticilor FBI, infracţiunile motivate de ură au crescut în 2017 cu aproape o mie de cazuri; puţin sub 50% din toate infracţiunile motivate de ură din Statele Unite sunt comise împotriva negrilor. Unul din şaizeci şi cinci de negri ucişi în Statele Unite este răpus de poliţie; aproximativ 25% dintre aceste victime sunt neînarmate. Jim este încă fugar.

Revista *Forbes* anunţa că, în 2018, Statele Unite erau tara cu cel mai mare număr de miliardari din lume, majoritatea lor ducând, putem presupune, vieţi fericite. Cu patruzeci şi cinci de ani înainte, în 1973, Ursula K. Le Guin a publicat o povestire numită *Cei care pleacă din Omelas.* Omelas este un oraş în

care toată lumea se bucură de o viată cu totul fericită.

>

Singura condiţie pentru această fericire colectivă este ca, o dată pe an, în timpul Festivalului Verii, fiecare cetăţean să stea la rând pentru a trece printr-o cameră îngustă aflată la subsolul uneia dintre cele mai frumoase clădiri ale oraşului, în care un copil despuiat (Le Guin nu ne spune nimic despre sex sau culoarea pielii) este ţinut închis, zăcând în propriile dejecţii. Copilul nu a stat întotdeauna în acea cameră şi îşi poate aminti lumina soarelui şi vocea mamei sale. „O să fiu cuminte”, spune el. „Vă rog, lăsaţi-mă să ies. O să fiu cuminte!”—

Le Guin adaugă că, din când în când, se întâmplă ca vreun cetăţean să se ducă să vadă copilul şi să nu se întoarcă mulţumit acasă. Uneori, câte unul va păşi în stradă şi va continua să meargă, ţinând-o drept înainte spre ieşirea din oraşul Omelas. Le Guin spune că nu ştie încotro se îndreaptă aceşti oameni, dar ştie că sunt unii care pleacă din Omelas.

43 Mark Twain, *Aventurile lui Huckleberry Finn,* trad. de Petre Solomon, Garamond, Bucureşti, 1993; toate citatele sunt preluate din această ediţie (n. tr.).

44 The Council for Foreign Plantations a fost un organism înfiinţai de Coroana britanică pentru a promova comerţul şi pentru a inspecta şi îmbunătăţi plantaţiile din coloniile britanice (n. tr.).

45 Aristotel, *Politica,* trad. de Alexander Baumgarten, Ed. Iri, Bucureşti, 2001 (n. tr.).

46 Toma din Aquino, *Summa theologica,* voi. 111, Q. 57, art. 4, trad. de Emanuel Grosu, Polirom, Iaşi, 2016 (n. red.).

47 Proverbele lui Solomon, 13:25 (n. tr.).
48 Ursula K. Le Guin, „Cei care pleacă din Omelas”, trad. de Diana Geacăr, în *Poesis internaţional,* nr. 2/2019 (n. red.).

HIMERA

Royal Tyrrell Museum din Alberta, Canada, este pe bună dreptate renumit pentru colecţia sa de dinozauri. Dar probabil că exponatul cel mai ciudat este nu unul dintre scheletele uriaşe ale fiarelor care cutreierau pământul pe vremea în care nu erau oameni să le vadă, ci o vitrină în care sunt prezentate la o scară mărită forme de animale marine microscopice, ce nu au fost hărăzite să rămână în existenţă mai mult de un scurt moment din timpul vast al preistoriei, acum trei sute de milioane de ani. Plutind într-o mare mohorâtă de plexiglas, cu corpurile lor transparente schiţate de contururi albe şi luminoase mult mai mari decât dimensiunea lor reală, aceste crochiuri neizbutite de vietăţi îi par unui observator neexperimentat

strâmbe şi asimetrice ca
într-un coşmar, eforturi şovăielnice de a
înfatisa j > j ,
creaturi ipotetice, de parcă un artist ar fi mâzgălit figuri cu ochii închişi şi apoi, dându-şi seama de ce a făcut, le-ar fi şters pentru totdeauna. Aceste fantome niciodată împlinite sunt printre cei mai înspăimântători monştri văzuţi vreodată, în comparaţie cu care Meduza şi vasiliscul sunt blânzi, aproape pământeşti. Viaţa de pe planeta noastră începe cu monştri, nu cu speciile comune cu care suntem obisnuiti.

Cuvântul „monstru” provine din verbul latin *monere,* „a avertiza”. Monstrul este prodigiul, ciudatul, făptură neobişnuită, lucrul neaşteptat, ceea ce poate fi văzut rar sau niciodată. Horaţiu, referindu- se la ceva monstruos de imposibil, vorbeşte despre lebede negre, neştiind că exact în aceeaşi clipă (aşa cum sublinia Borges) cârduri de lebede negre întunecau cerul Australiei. Există întotdeauna posibilitatea, oricât de măruntă, ca aşa-numitul monstru imposibil să pândească chiar acum într-un colt obscur al universului.

> Pentru că ne lipseşte ingeniozitatea naturii care, ne spune Dante, „balene însă şi-elefanţi de ţine şi acum, cu mult mai dreaptă ea s-arată”—, monştrii noştri imaginari sunt variante mai mari sau mai mici la ceea ce natura a zămislit deja ori simple îmbinări de fărâme şi bucăţi din ce se poate vedea în orice grădină zoologică. Peşte, pasăre sau leu în combinaţie cu o femeie; cal, taur sau

şopârlă, cu un bărbat; armăsari şi şerpi care zboară; născociri teologice cu multe braţe ca Siva sau cu o triplă individualitate ca Sfânta Treime; dragoni cu o mie de capete sau oameni fără niciunul: bestiarele noastre imaginare sunt doar puţin mai mult decât versiuni ostentative de *cadavre exquis,* jocul inventat de suprarealişti care constă în desenarea, pe o bucată de hârtie împăturită de mai multe ori, a unei părţi a trupului fără a vedea ce făcuseră jucătorii anteriori. Rezultatul este adesea absurd sau amuzant, dar rareori la fel de uimitor ca o girafă sau un ornitorinc. Aşa cum Dumnezeu îi spune lui Iov pe un ton puţin lăudăros: „Ştii struţul?: are aripi ce-n umbra lor se-ntind; vai, struţul: ce frumoase sunt aripile lui!”

Atât de înrădăcinată este credinţa noastră în >
monştri, încât Cristofor Columb, observând trei lamantini aproape de gura fluviului Orinoco, a notat în jurnal că a văzut trei sirene înotând în mare, adăugând cu o precizie meticuloasă că „nu sunt aşa de frumoase precum se spune”. Monştrii noştri există fiindcă vrem să existe, poate pentru că avem nevoie ca ei să existe.

Himera este monstrul hibrid arhetipal. Homer o descria ca fiind „o iasmă/ Nebiruită, din viţă de zei, nevăzută de oameni: / Leu înainte, în spate un balaur şi capră la mijloc,/ Groaznic din gură pufnind văpăi de mânie-arzătoare”^. Hesiod o face să fie fiica unui alt monstru, femeia-viperă Echidna, şi ne spune că înfricoşătoarea Himeră este uriaşă,

sprintenă şi viguroasă, cu trei capete, asemenea câinelui Cerber care păzeşte intrarea în Infern: „Gâtu-i trei capete- avea: unul de leu în mânie,/ Altul de capră, al treilea de şarpe, puternic balaur”-^. Alţi poeţi au scris că Himera a dat naştere Sfinxului (învins de Oedip) şi Leului din Nemea (ucis de Hercule). Ea însăşi a fost biruită de eroul Belerofon călare pe calul înaripat Pegas. Monştrii din imaginaţia noastră par să sfârşească rău întotdeauna.

Şi totuşi, câţiva dintre monştrii închipuiţi de Strămoşii noştri au fost suficient de rezistenti ca să

> > > supravieţuiască trecerii timpului. Spre deosebire de Himeră, centaurul şi sirena, balaurul şi grifonul, căpcăunul şi satirul hoinăresc încă prin lumea noastră. Himera, în schimb, este mai mult un simbol decât o făptură. Potrivit lui Robert Graves, Himera reprezenta pentru greci un simbol calendaristic al anului tripartit, „ale cărui simboluri sezoniere erau leul, capra şi şarpele”—. Pentru noi, cei de acum, Himera reprezintă imposibilul, cuvântul cu care numim ceva ce poate fi imaginat, dar niciodată atins, cum ar fi o viaţă lipsită de durere sau o societate dreaptă pentru toti.

Care sunt monştrii noştri astăzi? Cei pe care nu putem suporta să-i includem printre oameni, cei împotriva cărora suntem preveniţi din pricina faptelor lor „inumane”. Hitler, Stalin, Pinochet, Bashar al- Assad, criminalii în serie şi violatorii sunt cu toţii numiţi monştri fiindcă au făcut lucruri despre care ne place să ne închipuim că nicio fiinţă

omenească nu lear putea face. Anticii erau mai înţelepţi. Zeii şi monştrii lor aveau calităţi şi defecte supranaturale, dar aveau şi obişnuite defecte şi calităţi omeneşti: Polifem era neghiob, Cerber era lacom, centaurii erau înţelepţi, Melusina, femeia-şarpe din Lusignan, era seducătoare, Pegas se lăuda cu viteza lui, iar Hidra, cu puterea. Aceşti monştri sunt memorabili fiindcă, la fel ca noi, oamenii, pot simţi mândrie, ură sau poftă trupească – precum şi invidie sau istovire –, fiindcă, mai presus de frica pe care ne-o inspiră, ne impun respectul ca făpturi de pe acest pământ, dorind bunătate asemenea nouă şi suferind ca noi. Jean Cocteau sugera că Sfinxul şi-a găsit sfârşitul pentru că însăşi această creatură i-a şoptit lui Oedip răspunsul la ghicitoare, fiind îndrăgostită de el.

Spre deosebire de epoca înaintaşilor noştri, a noastră este şi credulă, şi sceptică. Pretindem că suntem raţionalişti şi orientaţi către stiintă, dar credem în omuleţii verzi din spaţiu (Compania de Asigurări Saint Lawrence din Altamonte, Florida, oferă poliţe de asigurare împotriva răpirii de către extraterestri), în Yeti, Omul Zăpezilor, şi în Monstrul din Loch Ness (sunt organizate excursii pentru posibile observări), în vampiri (destul de recent, în februarie 2004, în România câţiva membri ai unei anumite familii Petre s-au temut că una dintre rudele lor decedate a devenit vampir; i-au dezgropat cadavrul, i-au smuls inima, au ars-o, au

amestecat cenuşa cu apă şi au băut-o). Anticii îsi faceau monştrii sociabili, dar se simţeau şi răspunzători pentru existenţa lor: Minotaurul s-a născut din cauza poftei trupeşti a lui Pasifae, iar sirenele au căpătat viaţă pentru a-i împiedica pe navigatori să depăşească limitele interzise. După cum explica istoricul Paul Veyne, „fireşte că [anticii] au crezut în propriile lot mituri!" Dar le-au crezut adevărate? Adevărul, răspunde Veyne, „reprezintă o peliculă de automulţumire gregară ce ne separă de voinţa de «53
putere J-i.

KstAiÂ credem în monştri, dar nu vrem să ne simţim răspunzători pentru ei. Pentru noi, existenţa unui monstru ca Himera nu mai este o chestiune de adevăr, ci de ocolire a adevărului, de a refuza să recunoaştem că suntem capabili, fiecare dintre noi, de cele mai admirabile fapte şi de cele mai abjecte crime.

49 Dante, *Divina Comedie,* trad. de George Coşbuc, Polirom, Iaşi, 2000 (n. tr.).

50 Homer, *Iliada,* trad. de George Murnu, Univers, Bucureşti, 1985 (n. tr.).

5J. Hesiod, *Naşterea zeilor (Teogonia),* trad. de Dumitru T. Burtea, Univers, Bucureşti, 1973 (n. tr.).

52 Robert Graves, *Miturile Greciei antice*, trad. de Ciprian Şiulea, Polirom, Iaşi, 2018 (n. red.).

53 Paul Veyne, *Au crezut grecii în miturile lor?,* trad. de Bogdan Ghiu, Univers, Bucureşti, 1996 (n. tr.).

ROBINSON CRUSOE

Nu debarcăm niciodată pe o insulă pustie fără să ne dorim să o părăsim. Ancoraţi pe continent, visăm să navigăm dincolo de orizont şi să ajungem pe un ţărm sălbatic, unde să construim o lume aşa cum credem de cuviinţă şi să devenim stăpânitori despotici ai unui mic univers personal. Dar, odată ajunşi pe insulă, suferind de frig, foame, teamă, plictiseală şi disperare, nu ne putem gândi decât la o cale de întoarcere. Când a fost întrebat ce carte ar lua pe o insulă pustie, G.K. Chesterton a răspuns: *„Ghidulpractic al construcţiei de corăbii,* de Thomas.”

Nu ar trebui deci să ne surprindă faptul că locuitorii unei insule au fost cei care au

populat mările lumii cu insule inexistente, inventándole geografii minunate şi poveşti palpitante. Un popor continental nu prea are nevoie de recrearea altor ţinuturi: dincolo de acei munţi, de acele păduri sau de acele văi vieţuiesc cu siguranţă alţi oameni, care reprezintă propria lor oglindire şi ale căror istorii sunt ecouri ale propriilor lor istorii. Pe o insulă însă nu există „alte ţinuturi”: totul este nemijlocit perceptibil, nimic nu este ascuns. Iată motivul pentru care anglo-saxonii, pentru a face să apară ca prin vrajă alte feluri de a fi, au inventat insule nevăzute, aflate întotdeauna dincolo de orizont, insule care într-o zi ar putea fi sau nu descoperite, dar care nu au nevoie de nicio prezenţă fizică pentru a exista. Preistoria acestei cartografii imaginare se regăseşte în Grecia, China şi în lumea arabă, însă cele trei categorii fundamentale în care se încadrează, iară excepţie, orice insulă imaginară au fost visate şi definite în nu mai mult de două veacuri de către locuitorii insulari ai Marii Britanii: Utopia lui Thomas Morus, regatele insulare vizitate de căpitanul Lemuel Gulliver şi insula lui Robinson Crusoe.

Pe 25 aprilie 1719 apăreau la Londra două volume *in-octavo* purtând titlul *Viaţa şi ciudatele aventuri neaşteptate ale lui Robinson Crusoe din York, marinar^* pretinse a fi o relatare adevărată, „scrisă de el însuşi”. Cartea a avut un succes imediat. După autorul secret, Daniel Defoe, nu era vorba de o ficţiune: el inventa istorisiri verosimile, în tradiţia istoricilor pe care Herodot îi

repudiase. Conta prea puţin că nu era o carte care să reprezinte mărturia de încredere ce se pretindea a fi: caracterul direct al cumplitei naraţiuni era de ajuns ca să-i convingă pe cititori de acurateţea ei. Povestitorul putea fi fictiv, susţineau cititorii lui Defoe, dar evenimentele povestite erau reale.

Chiar aşa şi erau. Cu vreo cincisprezece ani înainte de publicarea cărţii, în 1704, un marinar pe nume
Alexander Selkirk a fost abandonat de căpitanul lui din motive necunoscute pe o insula nelocuită, Juan Fernández, aproape de coasta chiliană, de unde avea să fie salvat cinci ani mai târziu, în 1709. Povestea lui Selkirk l-a inspirat pe Defoe, care a extins-o şi îmbunătăţit-o, transformând relatarea marinarului în cronica de întemeiere a unei societăţi primitive care, conform unuia dintre prestigioşii şi entuziaştii săi cititori, Karl Marx, „ilustra teoria economică în acţiune”. Crusoe este *Homo primus,* un Adam care pune bazele tuturor artelor şi meşteşugurilor omeneşti. Insula lui devine modelul exemplar pentru toate activităţile umane şi, în dezvoltarea ei unică, arată posibilităţile intrinseci ale unei societăţi viabile. El îşi poate imagina filozofic posibilităţile unei lumi cu totul noi, fiindcă (după cum remarca savantul german Hans Blumenberg) „naufragiul, aşa cum este privit de supravieţuitor, reprezintă imaginea unei experienţe filozofice primordiale”.

Deşi, la sfârşit, Robinson Crusoe se

întoarce pe pământul natal, cititorii ştiu că el nu va părăsi niciodată cu adevărat insula unde a fost stăpânul lumii, stăpân al propriului său domeniu: oriunde altundeva, el este doar un englez printre alţii. Indiferent de dorinţa lui Selkirk, Robinson nu poate fi salvat de pe insulă. Borges, în sonetul *Alexander Selkirk,* din 1964, pune aceste cuvinte în gura modelului originar al lui Crusoe, la sosirea lui înapoi în Anglia:

> Şi nu mai sunt acel ce ne-ncetat
> Privea cu jind întinderea pustie.
> Ce-ar trebui să fac ca să se ştie Că-aici sunt izbăvit, răscumpărat?^

După cum cititorii lui Crusoe ştiu, nimeni nu debarcă pe o insulă pustie pentru prima oară. Chiar atunci când credem că nimeni nu a mai pus vreodată piciorul pe acea fâşie anume de nisip, faptul sosirii există deja în memoria noastră literară. începând cu acea dimineaţă din luna octombrie a anului 1659, când Crusoe a ajuns pe insulă, cu mai multă sau mai puţină speranţă, i-am repetat la nesfârşit gestul primordial. Familia elveţiană Robinson, grupul veşnic naufragiat de pe *Insula lui Gilligan,* discipolii împăratului Muştelor, concurenţi vrednici de milă din reality show-uri, entuziastul Neil Armstrong pe insula reprezentată de Lună – toţi urmează coregrafia stabilită de Daniel Defoe pentru bietul său gentleman englez. Pentru că, desigur, Crusoe este un gentleman. Credinţa lui este cea a Bisericii Anglicane (a lăsat pe epavă şi câteva cărţi papistaşe); îi

socoteşte sălbatici pe toţi cei care nu sunt ca el (canibali, negri); îşi asumă cu aplomb sarcina de a aduce civilizaţia în lumea neîmblânzită de dincolo de hotarele imperiului (chiar dacă această lume nu reprezintă mai mult de un pâlc de stânci bătute de vânt). Ştie cum să facă totul: să construiască o casă, să înalţe un gard, să deseneze hărţi ale teritoriului virgin, să argăsească pielea de capră, să- şi coasă singur îmbrăcămintea, să semene grâu, să confecţioneze vase din lut ars, să gătească. Atâtea sarcini îndeplinite în numele Coroanei Britanice şi nimeni care să-i admire truda!

Aşa că Defoe îl introduce pe Vineri, servitorul lui Crusoe. Fără primitivul, necivilizatul Vineri, faptele lui Crusoe ar rămâne din păcate necunoscute, lipsindu-le publicul potrivit. Fără umbra lui (pentru că, Ia urma urmei, ce este Vineri altceva decât un Crusoe mohorât şi necioplit, la fel de singuratic şi de nefericit precum cel englez?), Crusoe ar dispărea. Asemenea precursorului său grec, plutind în derivă de la o insulă la alta până ce i-a fost îngăduit să se întoarcă acasă, el ar deveni un Nimeni. Nici măcar un Nimeni, fiindcă înainte ca Vineri să apară în poveste Crusoe este fără de nume, lipsind cineva care să-l întrebe ceva – adică un tovarăş de vorbă, posibilitatea limbajului în acţiune, a gândirii rodnice. Caietul în care Crusoe îsi notează observaţiile nu este suficient ca

să-i ofere o identitate: scriitorul are nevoie de un cititor ca să dea viată cuvintelor sale,

fiindcă, aşa cum ştim, literatura este o artă binară. Nici câinele, pisica, papagalul şi capra care apar succesiv în viaţa naufragiatului nu sunt de ajuns: ele sunt animale de companie, dar nu parteneri de dialog, un public care asistă ca o momâie la monologurile sale. Vineri, în schimb, are darul învăţării limbilor străine şi, cu un talent mai mare decât al lui Crusoe, va deprinde limba lui Shakespeare, în care Crusoe îl educă în principiile religiei creştine. însă Crusoe nu va învăţa limba lui Vineri şi, prin urmare, nu va afla niciodată nimic despre minunatul sistem de credinţe pe care Vineri i l- ar fi putut dezvălui. Pe scurt: prezenţa lui Vineri este necesară pentru existenţa lui Crusoe. în 1819, în *Divanul occidental-oriental,* Goethe a publicat o poezie despre frunza preistoricului ginkgo biloba, care pare să aibă un singur lob, dar de fapt are doi:

Frunză ce-acest pom împresuri,
Dar din Răsărit, aştepţi
Ca, prin tainice-înţelesuri
Să-i încânţi pe înţelepţi.

O făptură eşti, ce-ntruna
Despărţită-n sine-i, ori
Două, care veşnic una

Ochilor să pară vor?

Am răspuns la întrebare,
Ştiu deplinu-i înţeles:
Au în cânturi nu simţi oare j
Unul că-s şi doi, ades?^

Vineri exista în imaginaţia lui Crusoe dinainte ca el să părăsească docurile din Huli. Cu mult înainte să descopere urmele paşilor lui Vineri pe nisip, sălbaticul se afla deja în mintea lui Crusoe drept cineva al cărui destin, fiindcă nu este englez, creştin sau alb, este de a-l sluji pe gentlemanul care deţine toate aceste admirabile însuşiri. Pentru Vineri şi pentru urmaşii lui, Declaraţia drepturilor omului, proclamată un secol mai târziu, nu va avea nicio însemnătate. Sclavia va fi abolită, într-adevăr, dar va fi înlocuită doar cu alte forme de servitute: exploatarea prin muncă a copiilor, salarii insuficiente, exproprieri de terenuri, comerţ sexual, genocid, distrugerea resurselor naturale, foamete indusă industrial, strămutări, exil fortat. Destinul lui Vineri este, aşadar, dacă nu să fie sclav, atunci să fie mereu ceva mai prejos decât Crusoe. Rolul lui este de a fi instruit ca să slujească pe câmp, în fabrică, birou sau atelier, de a lucra pentru un stăpân, de a fi umil şi supus. Poate că, pentru a preda această lecţie despre artele nedreptăţii, Rousseau a ales ca *Robinson Crusoe* să fie cartea de pe noptiera lui Emile.

54 Jorge Luis Borges, „Alexander Selkirk”, în *Poezii,* trad. de Andrei Ionescu, Polirom, Iaşi, 2017 (n. red.).

55 Goethe, „Gingko biloba”, trad. de A. Covaci, în *Opere,* voi. **1,** *Poezia,* Univers, Bucureşti, 1984 (n. tr.).

QUEEQUEG

Singurul loc străin cu adevărat este trupul pe care îl locuim. Restul este deschis explorării. Cele mai îndepărtate stele şi cele mai adânci zone din oceane sunt deschise curiozităţii umane, însă ceea ce numim „al nostru” este al nostru numai printr-un act de credinţă. Ne recunoaştem faţa în oglindă, numai că imaginea este întoarsă, de la stânga la dreapta, iar spatele ne este la fel de necunoscut precum cealaltă faţă a Lunii (mai mult sau mai puţin, întrucât acea zonă până nu de mult secretă este explorată cu mare atenţie de chinezi). Pielea noastră de adulţi acoperă o arie de 1,95 metri pătraţi, din care majoritatea dintre noi abia pot vedea direct o treime. John Donne, în *Imn către Dumnezeu, Dumnezeul meu, în suferinţa mea,* observă că „medicii, prin dragostea lor, au devenit cosmografi, iar eu, harta lor”. Medicii noştri pot explora harta aceasta mult mai temeinic decât noi; este ca şi cum noi am avea

întipărită pe piele o carte pe care doar alţii o pot citi.

La vreo cinci secole de la inventarea tiparului de către Gutenberg, Kafka, în povestirea sa *Colonia penitenciară^* a imaginat o maşinărie infernală alcătuită din trei părţi: cea inferioară, unde prizonierul condamnat e pus să se întindă, se numeşte Patul, partea superioară este Desenatorul, iar cea din mijloc, mobilă, este Grapa. Aceasta din urmă constă din două rânduri de ace: unele scurte, altele lungi. Acele lungi inscripţionează pe pielea prizonierului legea care a fost încălcată, iar acele scurte picură apă pentru a spăla sângele, astfel încât inscripţia să rămână curată, întregul dispozitiv este o maşină de scris automatizată, o mascaradă monstruoasă a invenţiei lui Gutenberg, care, potrivit istoricului Elizabeth Eisenstein, „a făcut astfel încât cuvintele lui Dumnezeu să pară multiforme, iar lucrarea sa mai uniformă”. Oroarea maşinii lui Kafka rezidă în faptul că persoana condamnată nu cunoaşte conţinutul inscripţiei.

în *Moby Dick>* harponierul Queequeg poartă pe piele hieroglife tatuate de un răposat profet şi vizionar de pe insula sa, Kokovoko, semne care conţin o teorie completă a cerului şi a pământului şi un tratat mistic despre arta de a accede la adevăr. Queequeg, după cum ne lămureşte Ishmael, era el însuşi „o enigmă vie, o operă miraculoasă într-un singur tom, dar ale cărei mistere nu le putea descifra nici el însuşi,

deşi inima îi bătea lângă ele” 5—. Aceste mistere „erau, prin urmare, menite să putrezească până la urmă odată cu pergamentul viu pe care erau gravate, rămânând nedezlegate în veci”. Iată ce crede Ishmael că trebuie să-l fi provocat pe Ahab să exclame furios într-o dimineaţă, după ce l-a cercetat pe bărbatul tatuat: „O, diabolice chinuri născocite de zei!”

Ishmael are şi el tatuaje pe piele, dar sunt precum paginile unui caiet pe care a înscris fapte şi cifre colecţionate în peregrinările sale aventuroase, şi asta fiindcă „nu exista alt mijloc de a păstra asemenea date statistice preţioase”. Pe braţul drept şi-a tatuat câteva informaţii despre balenele eşuate, iar celelalte părţi ale corpului le-a păstrat „pentru un poem, la care tocmai lucram”. Tatuajele lui Queequeg reprezintă textul unui scrib magic, un text universal. Ale lui Ishmael sunt simple mâzgăleli proprii. Când Ray Bradbury, care avea să scrie mai târziu scenariul pentru *Moby Dick* al lui John Huston, şi-a conceput personajul Omul Ilustrat, probabil că l-a avut în minte pe Queequeg.

Queequeg nu ştie să citească. Când ia o carte în mână, numără paginile cu o regularitate deliberată, iar la fiecare cincizeci de pagini se opreşte, se uită nehotărât în jur, scoate un fluierat de uimire şi trece la următoarele cincizeci. Ishmael încearcă să-i explice rostul literelor tipărite şi semnificaţia ilustraţiilor cărţii, iar acest act pedagogic pare să creeze o legătură între ei în timp ce

stau în pat unul lângă altul, ca „un cuplu armonios”: omul care ştie să citească, dar este nemulţumit de viaţă şi caută în călătoriile pe mare echivalentul sinuciderii, şi omul care nu ştie să citească, dar se mulţumeşte cu propria-i companie şi, ca un adevărat filozof, nu prea este conştient că trăieşte şi se zbate atât de mult.

Pentru Ishmael, marea este „vrăjmaşa propriilor ei odrasle”, „mai haină decât acel persan care-şi asasina oaspeţii”, foarte diferită de „acest pământ verde, blând şi atât de docil”. Ishmael îi pune în gardă pe cititori: „Comparaţi marea cu pământul – nu găsiţi oare o stranie analogie cu ceva din voi înşivă? Căci, aşa cum înspăimântătorul ocean înconjoară uscatul verde, la fel şi în sufletul omului sălăşluieşte o insulă Tahiti, plină de pace şi de bucurie, dar împresurată de toate grozăviile unei vieţi numai pe jumătate cunoscute”. Şi adresează un avertisment atât cititorilor, cât şi lui însuşi: „Nu vă aventuraţi prea departe de acea insulă, căci s-ar putea să nu mai găsiţi niciodată drumul înapoi!

Pe Queequeg nu-l preocupă ceea ce nu poate şti sau citi. Semnele există, precum tatuajele de pe pielea sa, şi asta este suficient pentru a-l face fericit şi împăcat cu lumea, o lume pe care o consideră „strâmb alcătuită, pe toate meridianele” şi în care, urmând poruncile micului său zeu de lemn, Yojo, a hotărât „să ramana pagan pana la moarte .

Ishmael, în schimb, este din acelaşi aluat cu Stubb, secundul, care crede că toate obiectele vizibile „nu-s decât nişte măşti de mucava” şi că „în fiece întâmplare, ceva necunoscut, însă raţional, îşi arată faţa înapoia măştii necugetătoare”. Apoi adaugă: „Urăsc mai ales acea răutate impenetrabilă.”-^ Queequeg pare să nu ştie ce înseamnă ura.

Când se îmbolnăveşte şi crede că este pe moarte, Queequeg nu vrea ca trupul să-i fie înfăşurat într-un hamac şi aruncat „ca un lucru de nimic” la rechinii necrofagi. Doreşte să fie înmormântat într-un sicriu- canoe, iar tâmplarul de la bord îi face unul din „nişte lemne vechi, de culoarea unui coşciug”, tăiat din pădurile indigene de pe insulele Lackaday. Queequeg pune în sicriu harponul său, câţiva pesmeţi, o ploscă de apă proaspătă, un săculeţ cu pământ de pădure şi o bucată de velă rulată pe post de pernă. Din senin, fără a da alte semne, Queequeg îşi vine în fire: îşi aminteşte (ca şi Socrate) de o datorie neplătită pe uscat şi (spre deosebire de Socrate) se răzgândeşte în privinţa morţii. Queequeg crede că, dacă un om se hotărăşte să trăiască, simpla boală nu-i poate veni de hac: „Doar, cel mult, o balenă, o furtună sau vreo altă forţă oarbă, năprasnică, nimicitoare, de nestăpânit” îi poate hotărî sfârşitul. Nefolosit de Queequeg, sicriul-canoe se va dovedi salvarea lui Ishmael la final, când se propulsează ca un colac de salvare şi pluteşte lin lângă el, în timp ce corabia se scufundă în marea învolburată. După o zi şi o noapte, Ishmael este salvat de

Rachel, care îşi caută copiii dispăruţi. El spune: „îndoieli despre toate cele pământeşti şi intuiţii despre unele lucruri cereşti – iată o combinaţie care nu te face nici credincios, nici necredincios, ci un om care le priveşte cu un ochi egal şi pe unele, şi pe celelalte.” Queequeg este acel om.

56 Herman Mei viile, *Moby Dick,* trad. de Petre Solomon, RAO, Bucureşti, 2002; toate citatele sunt preluate din această ediţie (n. red.).

57 De fapt, aceste cuvinte sunt rostite de căpitanul Aliab (n. red.).

TIRANUL BANDERAS

„Mă refer la tiranie, care nu cu picătura pune mâna, pe ascuns sau cu de-a sila, pe bunul străin, pe cele sfinte, pe proprietăţile private sau publice, ci cu toptanul”„, le spune Socrate auditorilor săi în Cartea a IX-a a *Republicii* lui Platon. Şi totuşi, „tiranul autentic este, în adevăr, un sclav autentic, dând dovadă de mari linguşiri şi semne de supuşenie, flatându-i pe cei mai nevrednici şi neizbutind să-şi astâmpere câtuşi de puţin poftele. El apare lipsit de majoritatea satisfacţiilor şi cu adevărat sărac, dacă cineva ştie să-i examineze sufletul în întregime. Este plin de spaime de-a lungul întregii vieţi, pătruns de convulsii şi de

dureri, dacă într-adevăr el seamănă cu starea cetăţii peste care domneşte”. Şi conchide: „Nu există cetate mai nefericită decât cea tiranică”.

în ciuda faptului că tiranul lui Socrate este un specimen universal, prezent în fiecare epocă şi în fiecare ţară, America Latină pare să fi fost deosebit de favorabilă propăşirii sale, deşi continentul african al ultimelor decenii şi blocul sovietic înainte de căderea Zidului sunt competitori importanţi. De ce o anumită şi vastă bucată de pământ a etalat, în decurs de doar două secole, un asemenea palmares de infamii este poate o întrebare fără răspuns. într-o scrisoare din 1830, eliberatorul Simón Bolívar a anticipat această stare de fapt, deşi nu a încercat să ofere şi o explicaţie. „America” – Bolívar desemna America Latină prin numele întregului continent – „pentru noi este de neguvernat. Cel care se pune în slujba revoluţiei ară în mare. Singurul lucru de făcut în America este să emigrezi. Acest pământ va cădea, fără îndoială, în mâinile unei mulţimi dezlănţuite, trecând apoi în mâinile unor tirani aproape prea neînsemnaţi pentru a fi băgaţi în seamă, de toate culorile şi rasele”.

După aproape un secol şi jumătate, împlinirea profeţiei lui Bolívar l-a determinat pe Carlos Fuentes să le sugereze prietenilor săi scriitori din America Latină să scrie fiecare câte un roman despre tiranul lor naţional, ca parte dintr-o serie intitulată

„Părinţii patriei”. Fuentes şi-a dat seama că fiecare dintre cele douăzeci şi şapte de ţări din America Latină se putea lăuda (dacă acesta este cuvântul potrivit) cu cel puţin un tiran; unele dintre ele chiar puteau alege între doi sau mai mulţi. Din păcate, acest proiect nu s-a concretizat niciodată, deşi a oferit câteva capodopere: în Columbia, *Toamna patriarhului,* de Gabriel García Márquez; în Guatemala, *Domnul Preşedinte,* de Miguel Ángel Asturias; în Paraguay, *Eu, Supremul,* de Augusto Roa Bastos; în Peru (deşi acţiunea se petrece în Republica Dominicană), *Sărbătoarea Ţapului,* de Mario Vargas Llosa. Fuentes însuşi a publicat în 1962 *Moartea lui Artemio Cruz.* Tuturor protagoniştilor acestor romane li se poate atribui definiţia lui Socrate.

Figura sumbră a tiranului din America Latină a fascinat şi scriitori din Europa. începând cu *Nostramo,* de Joseph Conrad şi continuând cu *Green Chilă* [„Copilul verde”], de Herbert Read, *Consulul onorific,* de Graham Greene şi, mai recent, *Dictatorul şi hamacul,* de Daniel Pennac, scriitorii europeni au recunoscut în tiranii de peste ocean versiuni exotice ale unora aflaţi mai aproape de casă. Printre aceştia, poate cel mai complex şi cel mai intrigant este protagonistul din *Tiranul Banderas,* de Ramón del Valle-Inclán.

Născut în 1866 în unul dintre cele mai sărace cartiere din Galicia rurală, Valle-Inclán a reuşit să intre la Universitatea din Santiago de Compostela şi, după absolvire, a

început să lucreze ca jurnalist la Madrid. Sub influenţa poeţilor modernişti (cu precădere a lui Rubén Darío, care locuia pe atunci în Spania), primele sale publicaţii au fost, după cum le-a numit un critic, „efluvii lirice”, descriind o lume creată pentru plăcerea omului, supusă voinţei acestuia, în care eroul este soldatul-amant, o combinaţie între Supraomul lui Nietzsche şi Don Juan al lui Tirso de Molina. Probabil că în timpul călătoriei sale în Franţa anului 1916, în calitate de corespondent de război, – Valle-Inclán şi-a schimbat radical viziunea asupra războiului şi a folosirii violenţei. De la simpatiile aristocratice conservatoare (la alegerile din 1910 se prezentase drept candidat de dreapta pentru Camera Deputaţilor şi pierduse), scriitorul în vârstă de cincizeci de ani a schimbat orientarea politică spre stânga (s-a prezentat din nou la alegeri, de data aceasta din cealaltă tabără, şi a pierdut din nou). Pentru a-şi descrie noua viziune asupra lumii, Valle-Inclán a recurs la o proză aspră şi lipsită de artificii, în care a scris cele mai cunoscute piese şi romane ale sale. El a numit aceste lucrări *esperpentos,* adică „lucruri groteşti şi oribile”, reflexia deformată a unor motive clasice din literatura europeană. Primul dintre romanele sale *esperpento* (şi cel mai bun) a fost *Tiranul Banderas.*

Acţiunea romanului *Tiranul Banderas* este plasată în ţara imaginară sud-americană Santa Fe de Tierra Firme, inspirată de experienţa lui Valle-Inclán în Mexic, pe care

l-a vizitat prima oară în 1892, în calitate de scriitor debutant, la vârsta de 34 de ani, şi apoi în 1921, ca autor recunoscut. După ce a fost supus cenzurii în timpul dictaturii lui Primo de Rivera, care s-a aflat la cârma Spaniei între 1923 şi 1930 (Valle-Inclán a fost încarcerat pentru scurtă vreme din cauza opiniilor sale anti-Rivera), a decis să transpună tabloul tiraniei lui Rivera în peisajele mai sălbatice din America Latină care îi erau familiare, în parte pentru a folosi elemente ale dictaturii lui Porfirio Diaz din Mexic, în parte pentru se simţi liber de constrângerile documentare. Personajul Santos Banderas nu a fost inspirat doar de Primo de Rivera şi Porfirio Diaz. într-o scrisoare adresată eruditului Alfonso Reyes, Valle-Inclán a explicat că *Tiranul Banderas* este „un roman despre un tiran cu trăsături împrumutate de la Dr. Francia, Rosas, Melgarejo, López, Porfirio”, toţi fiind dictatori latino-americani. Indiferent de sursele sale de inspiraţie, experimentul a avut mare succes. „Tot ce am scris înainte de *Tiranul Banderas* sunt doar fleacuri”, a mărturisit Valle-Inclán într-un interviu. „Acesta este primul meu roman. Opera mea abia acum începe.” Avea pe atunci şaizeci de ani.

Biografia bărbatului cunoscut sub numele de Santos Banderas, Tiranul, este alcătuită din fragmente, frânturi de dialog, scurte scene de acţiune, însă efectul de colaj este încadrat de o structură riguroasă din punct de vedere matematic. Asemenea *Divinei*

Comedii a lui Dante (carte pe care Valle-Inclân a citit- o în tinereţe şi a admirat-o profund), viaţa lui Banderas este clădită în jurul numerelor trei şi şapte: un prolog şi un epilog, apoi şapte părţi fracţionate în cărţi, şapte cărţi în partea centrală, câte trei în fiecare dintre celelalte şase părţi. Numărul total este de douăzeci şi şapte (trei ori trei ori trei). în plus, povestea se desfăşoară pe parcursul a trei zile şi este marcată de trei momente determinante: primul în prolog, al doilea la jumătatea romanului, iar ultimul în cartea a treia a celei de-a treia părţi.

Această insistenţă asupra cifrelor poate fi o reflectare a fascinaţiei lui Valle-Inclân pentru ocultism, în care numerele şapte şi trei au o încărcătură simbolică deosebită. Personajele sale principale sunt bănuite de puteri supraomeneşti. Se presupune că Banderas însuşi, asemenea lui Faust, ar fi semnat un pact cu diavolul: nu doarme niciodată, nu are prieteni intimi, pare capabil de cele mai incredibile fapte. Adversarul său, Don Roque Cepeda, este şi el înconjurat de o aură misterioasă, dar în cazul lui înclinaţiile sale „oculte” provin din studiile de teozofie, străvechiul sistem de credinţă în virtutea căruia „căutătorul” era capabil să descopere cum funcţionează cele văzute şi nevăzute şi să comunice cu spiritele. întreaga atmosferă a romanului este impregnată de un sentiment al fantasticului. Deşi nimic din toate acestea nu este explicit, straniul, nelumescul sunt în permanenţă sugerate în superstiţiile locale, în comentariile indigenilor, în descrierea

peisajului însusi.

Banderas este un *indio* aproape pur, cu doar câteva picături de sânge spaniol. Are un temperament violent şi însetat de sânge; crede în zvonuri şi încurajează trădarea în rândul duşmanilor săi, şi totuşi are o doză de puritanism şi declară că detestă adulterul şi prostituţia. Este un om taciturn, prudent în demersurile sale, mereu îmbrăcat în negru, ca un preot. Are o privire feroce, pătrunzătoare, care niciodată nu poate fi interpretată pe deplin; discursul său este ceremonios, dar înşelător; râsul său, strident şi înţepător. Asemenea multor tirani din America Latină (de pildă, Rosas, Stroessner, Videla), Banderas se consideră patriot, dar adevărul este că se delectează doar cu puterea absolută. Poate ca asta este ceea ce îi leagă pe tiranii din America Latină: ei se ridică datorită acelei „neguvernabilităţi" pe care o dispreţuia Bolivar, necontestată de constituţii oficiale şi de coduri de legi care par, în multe cazuri, doar nişte înfloriturі retorice într-un vast spectacol baroc.

Potrivit acestei atmosfere baroce, sfârşitul tiranului este unul melodramatic, un fel de împlinire a fiecărui vis nerostit al victimelor sale. înconjurat de duşmanii săi în mănăstirea San Martin de los Monteses, Banderas ştie că este condamnat. Intr-un act final, pentru a evita ca propria-i fiică să ajungă în mâinile atacatorilor, ia un pumnal şi o înjunghie el însuşi, înainte de a cădea mort sub o ploaie de gloanţe. Capul îi este tăiat şi expus timp de trei zile în piaţă; restul

trupului îi este sfârtecat şi fiecare bucată este trimisă în unul dintre cele patru oraşe principale din Santa Fe de Tierra Firme.

Deşi personajele care îl înconjoară pe Santos Banderas sunt ele însele fiinţe complexe, cu multe faţete, mulţimea anonimă care viermuieşte în jurul lui Banderas este plină de viaţă. Soldaţi, băştinaşi, prostituate, servitori, prizonieri, ţărani, diplomaţi şi politicieni alcătuiesc un monstru organic mereu prezent în preajma Tiranului. Experienţa noastră din secolul XXI confirmă acest lucru: nu există tiran care să-şi fi croit drum spre putere prin ta^i-uri sau răcnete în lipsa unei mulţimi linguşitoare de susţinători inconştienţi şi gata de sacrificiu.

58 Platon, *Republica,* trad. de Andrei Cornea, în *Opere V,* Editura Ştiinţifică şi Enciclopedică, Bucureşti, 1986 (n. tr.).

CIDE HAMETE BENENGELI

Este cel mai mare scriitor din lunga istorie a literaturii spaniole. Nu a scris în castiliană, ci în aljamiado, o limbă romanică vorbită în Spania de către arabii convertiţi. La fel ca dialectul ladino vorbit

»

de evreii spanioli în exilul lor nord-african, aljamiado este o combinaţie de arabă şi castiliană, o limbă pompoasă care a prosperat în Spania arabă până când a dispărut brusc odată cu expulzarea moriscilor în 1609. Romanul care l-a făcut celebru ar fi putut să se piardă, aşa cum s-au pierdut şi alte cărţi importante ale căror

fantome prestigioase ne bântuie bibliotecile: *MargiteSy* epopeea comică a lui Homer, care pentru Aristotel a fost „părintele tuturor comediilor”, sau cartea a doua a *Poeticii* Iui Aristotel, care oferă un mobil pentru ucigaşul din *Numele trandafirului,* de Umberto Eco. Capodopera a fost salvată însă, datorită unui militar cu înclinaţii literare, pe nume Miguel de Cervantes Saavedra.

Ştim că Cervantes (după cum el însuşi mărturiseşte) începuse să scrie povestea unui cavaler bătrân care locuia într-un oraş spaniol al cărui nume nu şi-l amintea. La acea vreme, Cervantes se afla în închisoare, fiind acuzat de o infracţiune pe care susţinea că nu o comisese. Poate din cauza încarcerării sale nedrepte a început să-şi imagineze un om mai ridicol şi mai curajos decât el, un om hotărât, în ciuda sorţilor potrivnici, să înfrunte nedreptatea cotidiană a acestei lumi. între patru pereţi jilavi, „unde-i la el acasă orice neajuns şi unde-şi fac cuibar toate zvonirile lugubre”, amintind fără îndoială de o încarcerare mai veche şi mai îndelungată pe coasta de nord a Africii, întemniţatul şi-a imaginat un om care refuză să se supună convenţiilor înşelătoare ale lumii şi care, în schimb, decide să nu urmeze decât normele unei etici alese de el. Ipocriziei unei societăţi care le impunea cetăţenilor să-şi ascundă propriile convingeri şi să trăiască doar sub semnul aparenţelor, personajul său, Don Quijote, îi opune adevărul libertăţii absolute, acela de a-şi putea alege propriul cod etic şi

de a-l etala în faţa celor care nu vor să-l accepte.

Dar apoi (tot de la Cervantes o aflăm), ajuns la al optulea capitol al minunatei cronici a eroului său, inspiraţia îl părăseşte, şi Cervantes întrerupe povestirea în mijlocul unei aventuri belicoase. Aflat în imposibilitatea de a continua, se trezeşte într-o zi plimbându-se prin piaţa din Toledo şi zăreşte pe una dintre tarabe un manuscris zdrenţuit, în grafie arabă. Cervantes citeşte orice, chiar şi bucăţile de hârtie rupte pe care le găseşte pe stradă, şi, curios să vadă despre ce ar putea fi vorba în manuscris, îl cumpără şi caută un tălmaci. îl găseşte destul de uşor, deoarece Toledo a fost mult timp unul dintre cele mai renumite centre de traduceri din Europa şi, în ciuda legilor de expulzare, pe străzile din oraş se pot găsi atât traducători din arabă, cât şi din ebraică. Cervantes îl j
ia apoi pe traducător la el acasă şi, după o lună şi jumătate şi o plată constând în 22 de kilograme de stafide (onorariile traducătorilor nu au crescut prea mult din acele vremuri de demult), redarea în spaniolă a aventurilor lui Don Quijote este încheiată. Autorul romanului originar se semnează Cide Hamete Benengeli.

Cervantes ne spune răspicat că nu el este tatăl cărţii sale, ci doar tatăl adoptiv; destinatarul poveştii, nu inventatorul. De-a lungul secolelor, cititorii au ales să nu-l creadă. Cervantes compunându-şi cartea în închisoare sună mai credibil decât Cervantes

găsind un manuscris al lui Cide Hamete Benengeli. Şi totuşi, ambele afirmaţii sunt pură ficţiune şi ambele sunt adevărate. Lumea lui Cervantes (ca şi a noastră astăzi) este una în care sunt jucate roluri inventate şi se poartă măşti.

Pe vremea lui Cervantes, musulmanii şi evreii, adică două treimi din populaţia Spaniei, fuseseră expulzaţi din peninsulă şi doar cei care se converteau, sau se prefăceau că se convertesc, puteau rămâne în Spania sub masca de noi creştini. Aceştia erau cunoscuti sub

numele de *moriscos* (musulmani convertiţi) şi *marranos* sau *conversos* (evrei convertiţi). Libertatea religioasă, care fusese garantată de regatul catolic în tratatele de capitulare încheiate după cucerirea Granadei în 1492, a fost anulată şapte ani mai târziu, între 1605 (când a fost publicată prima parte a romanului *Don Quijote)* şi 1615 (anul apariţiei celei de-a doua), Coroana spaniolă a luat decizia de a-i expulza şi pe noii creştini, sub pretextul că aceste convertiri erau înşelătoare şi false. într-o astfel de lume, aparenţele primează asupra substanţei, iar percepţia, asupra faptelor.

Deoarece prejudecăţile trebuie să evite complexitatea, numeroasele populaţii vorbitoare de limbă arabă – arabii din Al-Andalus, Tunisia, Algeria, Maroc, Turcia, diferitele ţinuturi din Orientul Mijlociu – au fost reduse la termenul „mauri”. Maurii, fie că au fost exilaţi de mult sau recent, fie că şi-

au păstrat credinţa sau s-au convertit la religia lui Hristos, sunt percepuţi ca fiind inamicul, definiţia a tot ceea ce nu este un „creştin vechi” spaniol. Atunci, de ce ar recunoaşte un scriitor spaniol pe altcineva ca autor al operei sale – şi nu un oarecare, ci un reprezentant al poporului care fusese alungat din ţara sa, popor care se stabilise acum pe „cealaltă coastă”, nişte sălbatici care, în imaginaţia populară, se răzbună pe creştinătate jefuindu-le oraşele şi atacând corăbiile spaniole, aşa cum făcuseră acei piraţi algerieni care îl ţinuseră prizonier timp de cinci ani interminabili?

Astfel de incertitudini sunt frecvente în lumea lui Cide Hamete. Ficţiunea sa îsi asumă inconsecventa memoriei: celebrul loc din La Mancha al cărui nume în mod intenţionat nu va fi amintit; atribuirea incertă a numelor de familie ale personajelor (bătrânul domn să fie Alonso Quijada, sau Quesada, sau Quijana? Sancho se numeşte Panza, sau Zancas?); subminarea convenţiilor ficţiunii când Don Quijote şi Sancho sunt puşi să citească despre ei înşişi într-o tipografie din Barcelona, uzurpând astfel identitatea cititorului în carne şi oase. Trunchiată de Cervantes după numai opt capitole exact în toiul unei aventuri, întreruptă de povestiri, eseuri şi poeme interpolate, întoarsă la punctul de plecare, în casa cavalerului, şi repusă pe făgaş, naraţiunea rectilinie impusă de un text aristotelic devine, în accepţiunea lui Cide Hamete însuşi, un „fir tors, răsucit şi pieptănat”. Realitatea este redată fidel ca o

succesiune de imprecizii şi fragmente, o cronică asumându-şi şi dezicându-se alternativ de viziunea asupra lumii a unui nebun (Don Quijote) sau a cuiva pe care societatea îl consideră nebun (Alonso Quijano). Prin urmare, este potrivit, ba chiar necesar, ca autorul care ne prezintă această realitate să fie şi el fragmentar şi imprecis. Pentru a descrie indescriptibilul, autorul lui *Don Quijote* alege să se identifice cu cel exilat, cel care, pentru că este un outsider, poate percepe cel mai bine ceea ce zace în societatea care îl exclude. Don Quijote este, printre numeroase alte lucruri, o piesă cu multe perechi de umbre: Alonso Quijano şi Don Quijote, Don Quijote şi Sancho, Aldonsa Lorenzo şi Dulcineea, Sancho şi Alonso Quijano. La acestea, Borges a adăugat un *Uber-dublu,* cel care le absoarbe şi se opune tuturor: Pierre Menard, autorul lui *Don Quijote* în secolul XX.

Este uşor să uităm că romanul lui Cide Hamete este o presupusă traducere, adică o operă literară considerată valoroasă pentru a fi redată într-o altă limbă decât cea în care a fost scrisă, sporindu-şi astfel numărul de cititori şi renumele. în Spania secolelor al XV-lea şi al XVLIea, faptul că o carte era tradusă îi conferea un prestigiu intelectual. Asta îi atribuia lui *Don Quijote* un statut de operă merituoasă, o ridiculizare şi, în acelaşi timp, o glorificare a legilor medievale ale cavalerismului, prin care eroii erau îndemnaţi să acţioneze corect, indiferent de consecinţe. Şi totuşi, dacă singura realizare a unei

acţiuni corecte în lume este stabilirea unui ideal opus concluziei aparent inevitabile a unei realităţi nedrepte, atunci scrierea despre o astfel de dreptate devine prin ea însăşi un act de curaj, o încercare de a corija lumea lăsată de Dumnezeu printr-o ilustrare a binelui în acţiune.

> Legile cavalereşti nu sunt ele însele legile eticii lui Don Quijote; cavalerismul este forma pe care o capătă această etică atunci când este pusă în practică. Totuşi, în universul lui Don Quijote nu este suficient să acţionezi conform propriei etici pentru a juca rolul lui Dumnezeu. Actele noastre etice nu au consecinţe etice decât dacă realizează ceea ce numai Dumnezeu poate înţelege, dar pe care noi, instrumentele sale, nu le putem percepe. Un act voluntar de dreptate nu duce în mod necesar la înfăptuirea dreptăţii: acest lucru ţine doar de puterea lui Dumnezeu. Aici ne aflăm mai degrabă pe tărâmul tradiţiei coranice decât pe al celei creştine. Coranul spune: „Pentru acela dintre voi care voieşte să meargă pe drumul cel drept. Dar voi nu puteţi voi decât dacă voieşte Allah, Stăpânul lumilor.”^ Poate că este voia lui Dumnezeu ca Don Quijote să creadă în dreptate, dar promisiunea nu se extinde la consecinţele acţiunilor cavalerului. La fel

> > cum lui Iov i se permite puterea de a îndura pentru a ţine oglinda suferinţei în faţa lui Dumnezeu, Don Quijote ţine în faţa Domnului oglinda propriei dreptăţi a lui Dumnezeu.

Dar mai este oare adevărat acest lucru?

Generaţia noastră vrea ca scriitorul să fie un erou, o vedetă. Vrem ca Cervantes să-şi joace rolul de renegat, de fiu al unor posibili convertiţi forţat, de prizonier cu sindromul Stockholm care a învătat în închisorile din Alger să-şi iubească răpitorii mauri şi, implicit, cultura alungată din Al-Andalus. Vrem să vedem în presupusa „paternitate” a lui Cide Hamete Benengeli un gest de restaurare sau de răsplată, iar în omagiile ocazionale aduse culturii arabe un act de sfidare sau refuzul de a uita. Calomniile la adresa maurilor din carte vrem să le interpretăm ca pe nişte trăsături realiste ale personajelor sale, precum vocile rasiste din *Inima întunericului*— sau cele antisemite din *Neguţătorul din Veneţia.* Vrem ca Cervantes să ne dovedească faptul că, în mijlocul prejudecăţilor, al ambiţiilor tiranice şi al politicilor de excluziune, un artist va găsi modalităţi de a da glas unui protest, de a ţine sus steagul umanitar pentru noi, cititorii. Vrem ca autorul să ne spele conştiinţa, vrem ca Cide Hamete să ne răscumpere.

Din păcate, este posibil ca acest lucru să nu fie decât o simplă iluzie. S-ar putea ca Cervantes să-i fi atribuit lui Cide Hamete scrierea romanului *Don Quijote* pur şi simplu ca pe un ingenios truc literar, la fel cum un scriitor de romane poliţiste alege ca vinovat personajul cel mai puţin bănuit. Şi asta nu pentru că această alegere are o încărcătură simbolică, ci pentru că, din punct de vedere dramatic, este cea mai eficientă. Se poate ca opiniile lui Cervantes privind chestiunea

maură să fi fost la fel de confuze şi contradictorii ca ale oricărui neavizat şi, din moment ce nu scria un tratat politic sau o expunere istorică, nu i-a păsat de talmeş-balmeşul opiniilor sale, atâta vreme cât firul poveştii se desfăşură cu uşurinţă. Se poate ca Cervantes să nu fi bănuit că, într-un viitor îndepărtat, cititorii săi vor dori să cunoască ce are de spus un scriitor despre societatea sa, şi nu doar rodul ficţiunii sale. Se poate ca Cervantes să nu fi ghicit niciodată că ceea ce înţelegem în zilele noastre prin adevăr nu este înţelepciunea profundă a unei poveşti, ci prezentarea faptelor în ordine cronologică, în cadrul unei grile
statistice susţinute de dovezi documentare. Scriitorii >
contemporani se plâng că li se cere să-şi dea cu părerea despre orice, de la mâncare la modă şi de la etică la politici de gen. în această ordine de idei, le pretindem scriitorilor trecuti de mult în nefiinţă să comenteze şi ei despre aceste lucruri – Homer despre război, Sofocle despre femei, Shakespeare despre evrei, Voltaire despre îndatoririle civice –, şi apoi presupunem că ei au urmărit ca prin opera lor să ne instruiască despre toate acestea. Uităm că ficţiunea nu este nici contabilitate, nici dogmă şi că nu transmite mesaje sau învăţături. Dimpotrivă, ea se hrăneşte cu ambiguitate, cu opinii încă crude sau pe jumătate coapte, cu sugestii, intuiţii şi emoţii. Putem încerca, bineînţeles, să îl facem pe Cide Hamete să ne vorbească acum, în prezent, şi putem interoga paginile

sale aşa cum în Evul Mediu cititorii căutau răspunsuri în versurile lui Virgiliu, apelând la *sortes Virgilianae^.* Putem face o carte să poarte o conversaţie cu noi, să ne lumineze, să ne acorde fiecăruia dintre noi, prin substituţie, plăcerea previziunii şi a revoltei şi să se ridice eroic împotriva întunericului timpului său – o atitudine care, probabil, l-ar fi uluit pe bietul Cide Hamete.

Geniul, după cum bine ştim, rareori se manifestă de partea îngerilor, şi doar pentru că asociem marea artă cu virtutea ne imaginăm noi că marii artişti sunt ei înşişi buni şi virtuoşi. Oricine ar fi fost Cervantes şi
j > > > j
orice ar fi gândit el despre Spania şi politica sa, până la urmă nu are prea multă importanţă. Mai important este faptul că, pentru cititorii de astăzi ai lui *Don Quijote,* prezenţa copleşitoare a lui Cide Hamete ne sugerează că o cultură respinsă nu va fi aşa uşor redusă la tăcere, că în istorie absenţa este la fel de solidă ca prezenţa şi că literatura este deseori mai înţeleaptă decât cei mai înţelepţi dintre practicanţii ei.

5.2 Coranul, sura 81, 28-29, trad. de George Grigore (n. tr.).

60 Roman al scriitorului Joseph Conrad, apărut în 1899 (n. tr.).

61 Formă de divinaţie prin bibliomanţie, în care citate din Virgiliu erau folosite pentru a prezice viitorul (n. tr.).

IOV

întrebarea este: ce anume aşteaptă?

Din Cartea Sfântă aflăm că a fost un om perfect şi drept, cu teamă de Dumnezeu şi care se ferea de rău. Era căsătorit şi avea şapte fii, trei fiice, şapte mii de oi, trei mii de cămile, cinci sute de juguri cu boi, cinci sute de măgăriţe şi un număr foarte mare de servitori: era cel mai important om din Orient. Chiar dacă acest om bun nu ar fi rănit nici măcar o muscă, se trezea dis-de-dimineaţă şi aducea jertfe, potrivit cu numărul membrilor casei sale, în cazul în care unul dintre copiii săi ar fi păcătuit şi l-ar fi blestemat pe Dumnezeu în sinea lui. „Mai bine să fii prevăzător decât să-ţi pară rău”, ar fi spus Iov. Şi astfel, zilele şi nopţile treceau plăcut pentru Iov în bătrâneţea lui

satisfăcută, înconjurat de familia şi de vitele sale, din ospăţ în ospăţ fericit şi din jertfă în jertfă de recunoştinţă.

Atâta bună purtare l-a scos din sărite pe Satana mai ales pentru că Dumnezeu continua să-l menţioneze pe „robul Meu Iov” ca dovadă a devotamentului omenirii faţă de Domnia Sa. „Păi, bineînţeles”, spunea Satana. „Dacă îi dai tot ce-şi doreşte, nu e de mirare că este recunoscător. O casă splendidă, mâncare gustoasă, cămile dibace, copii ascultători, servitori credincioşi... Cu o asemenea abundenţă, oricine poate fi bun. Dar hai să vedem ce se întâmplă dacă l-ai priva de aceste lucruri.”

Dumnezeu nu putea refuza o provocare şi nici nu facea lucrurile pe jumătate. L-a lăsat pe Satana să facă ce vrea, atâta timp cât nu se atinge de Iov. A doua zi, sabeenii au descins pe pământul lui Iov şi i-au furat boii şi măgăriţele, un foc din cer a căzut pe pământ şi a ars toate oile lui Iov, caldeenii au făcut prăpăd printre cămilele lui, iar un vânt mare din pustiu a făcut ca acoperişul să se prăbuşească peste copiii lui Iov în timp ce mâncau şi beau vin, omorându-i. Auzind despre toate aceste evenimente îngrozitoare, Iov a lăudat numele Domnului, şi-a sfâsiat vesmintele,

s-a ras în cap şi a căzut în genunchi într-o atitudine de închinare, acceptându-şi soarta fără să spună vreun cuvânt împotriva Creatorului său.

Dumnezeu s-a simtit grozav de mulţumit şi

s-a lăudat în faţa Satanei cu atitudinea ireproşabilă a lui Iov. „Ai văzut ce bine se comportă, chiar şi atunci când îi smulg tot ce are? Fără regrete, fără reproşuri.” „Bineînţeles”, a recunoscut Satana. „Dar asta pentru că el nu suferă aceste lucruri în propriul său trup. Ia întinde-ti mâna şi atinge-i oasele şi carnea şi te va blestema în faţă.” Convins de sinceritatea lui Iov, Dumnezeu a îngăduit ca bătrânul să fie lovit de furuncule din cap până-n picioare. Şi, chiar şi atunci, Iov nu a rostit nici măcar o plângere, ci doar a luat un ciob pentru a-şi răzui crustele care-l mâncau şi s-a aşezat în mijlocul cenuşii. Soţia lui Iov nu a mai putut suporta. „Fă ceva, nebunule!”, a strigat ea. Dar Iov a rămas tăcut.

Prietenii lui (căci pentru asta sunt prietenii) au încercat să-l convingă că blestemul divin care se abătuse asupra lui are o explicaţie logică, că asemenea lucruri nu se întâmplă fără motiv, iar Iov probabil că nu se comportase atât de impecabil pe cât părea. Dar Iov a repetat cu insistenţă: el făcuse întotdeauna ceea ce era corect şi totuşi ce simplu muritor poate înţelege motivele care conduc mâna Celui Atotputernic?

Maimonide, în *Călăuza rătăcirilor,* a explicat că, potrivit filozofilor (şi aici se referea la Aristotel), Dumnezeu nu cunoaşte şi nu poate cunoaşte fiecare lucru care se petrece în lumea oamenilor, şi asta din mai multe motive: întrucât cunoaşterea particularelor este percepută de simţuri (or,

Dumnezeu, neavând trup, nu are simţuri trupeşti); întrucât particularele sunt infinite ca număr (iar infinitul, prin definiţie, nu poate fi cunoscut nici măcar de Dumnezeu); şi, în sfârşit, întrucât particularele sunt rodul timpului şi, pe măsură ce acestea se schimbă, ar trebui să se schimbe şi cunoaşterea lor de către Dumnezeu (or, Dumnezeu nu este supus schimbării). Aristotel, spune Maimonide, în loc să-i impute lui Dumnezeu nedreptatea sau neputinţa, îi impută doar ignoranţa. Dumnezeul lui Iov îi permite acestuia să sufere pentru că nu cunoaşte amănuntele suferinţei lui Iov şi nu

> > > poate număra fiecare urmaş sau inspecta fiecare cămilă.

Maimonide îşi enunţă apoi propriul punct de vedere. Providenţa divină a lui Dumnezeu se aplică doar oamenilor. „Numai în cadrul acestei specii”, spune Maimonide, „sunt întrunite toate condiţiile indivizilor, astfel că binele şi răul ce li se întâmplă sunt conforme cu meritul”. Şi adaugă: „În ce priveşte celelalte animale, şi cu atât mai mult plantele, împărtăşesc părerea lui Aristotel [...], după părerea mea, toate acestea sunt rodul întâmplării/— Lui Dumnezeu îi pasă de fiii lui Iov şi a îngăduit ca ei să fie pedepsiţi din Dumnezeu-ştie-ce motiv. Dar soarta cămilelor nu este treaba lui.

Pentru multi cititori, Iov este modelul cetăţeanului perfect. Când lucrurile merg bine, el este recunoscător. Când nu merg, nu-şi pierde recunoştinţa. Rareori se plânge, nu cere niciodată nimic şi, înainte de toate, îi

îngăduie întotdeauna Domnului şi Stăpânului său să facă tot ce poftește Domnul şi Stăpânul său. Pentru Iov, nu există sindicate sau bresle muncitoreşti, nu există asociaţii de pensionari, nu există grupuri de cetăţeni preocupaţi, nu există Amnesty Internaţional. A pierdut el ceea ce era al lui din cauza unor avocati caldeeni venali? I s-a prăbuşit casa pentru că agenţii imobiliari sabeeni au băgat în buzunar o bună parte din bugetul de construcţie? S-a îmbolnăvit, iar spitalul l-a informat că asigurarea sa nu acoperă tratamentul necesar? Este exploatat la locul de muncă, copiii lui dispar în mâinile poliţiei nu prea secrete? Iov îşi apleacă fruntea şi repetă cu blândeţe platitudinea despre un biet muritor incapabil să înţeleagă raţiunile care îl conduc pe Atotputernic şi refuză să îl acuze pe Domnul şi Stăpânul său.

În fabula biblică, Iov învinge în cele din urmă. Teologul Jack Miles sugerează că, la final, Iov a reuşit să-l reducă la tăcere pe Domnul. Dumnezeu (Dumnezeul din Cartea lui Iov) nu mai vorbeşte niciodată. Recunoscând că Iov a triumfat asupra tuturor necazurilor provocate în mod deliberat, Dumnezeu decide în tăcere să răsplătească marele devotament al slujitorului său şi îi dă lui Iov de două ori mai mult decât îi luase. Acesta este finalul fericit.

Dar în viata reală lucrurile stau oarecum diferit. Iov continuă să sufere fără nicio recompensă la orizont, întrebarea este: cât timp va rezista Iov? Câte lucruri vor trebui să i se mai ia înainte ca el să recunoască faptul

că aceste acte de nedreptate sunt total inacceptabile? Când va întreba el, ca un avocat roman, zz/z *bono,* cine beneficiază de toate astea? Cine s-a ales cu vitele, pământul şi roadele muncii sale? Cine este responsabil pentru moartea copiilor săi? Când are un om obligaţia să se apere împotriva deciziilor arbitrare ale celor de la putere? De câte drepturi va trebui să mai fie deposedat înainte ca Iov să spună: „Gata! Ajunge!”?

Pariul cu Satana este încă valabil.

62 Maimonide, *Călăuza rătăcirilor,* trad. de Dumitru Hîncu, Hasefer, Bucureşti, 2000 (n. red.).

QUASIMODO

Prin anii 1930, o argentiniancă bogată se plimba în parcul Palermo, din centrul oraşului Buenos Aires, când deodată a observat o bătrână cerşetoare. O

♦

atracţie deosebită a parcului este grădina de trandafiri, iar doamna era încântată să se plimbe pe acolo în fiecare dimineaţă, admirând culorile şi mireasma florilor. Priveliştea cerşetoarei, cu faţa ei plină de negi, dinţii galbeni şi nasul bulbucat, i-a stârnit indignare. De aceea, pentru a nu-i mai vedea din nou trăsăturile urâte, i-a oferit cerşetoarei o plată săptămânală ca să nu mai intre în eleganta grădină. Mândră de gestul său, curioasa filantroapă a declarat în presă

că a făcut- o „în apărarea frumuseţii”. Asta nu ar trebui să ne surprindă: la sfârşitul secolului al XlX-lea, în Statele Unite, aşa-numitele „legi ale urâtului” interziceau persoanelor cu malformaţii fizice să viziteze spaţiile publice, iar în mai multe oraşe aceste legi au rămas în vigoare până în anii 1970. Oricât de luminaţi ne-am crede, în privat sau în public calificăm urâţenia ca fiind o fărădelege.

Urâţenia, ca şi frumuseţea în vechea zicală, este în ochii privitorului. Această versiune a lui *esse estpercipi* este fără îndoială adevărată, dar urâţenia este, de asemenea, un concept născut din simţul nostru al contrariilor necesare. Aristotel, în *Metafizica^* a remarcat că principalele atribute ale frumuseţii sunt „ordinea, proporţia şi ceea ce este definit”^; prin urmare, putem susţine că ale urâtului sunt dezordinea, disproporţia şi nedefinitul.

Marele paradox al esteticii este acela că (poate dintr-o încrâncenată opoziţie) încercăm să privim ceea ce este etichetat în mod convenţional ca fiind frumos sau urât dintr-un punct de vedere care contrazice presupoziţiile dobândite: un chip frumos ca fiind plictisitor de regulat, inexpresiv sau banal; unul urât ca fiind interesant, experimentat, *jolie laide.* Multe culturi urâtesc frumuseţea şi înfrumuseţează urâţenia.

y y y y y

Ţesătorii de covoare din tribul Navajo şi meşteşugarii amish care fac cuverturi,

caligrafii islamici şi constructorii turci de ambarcaţiuni, cu toţii încorporează în mod deliberat în lucrările lor imperfecţiuni sau (cum le numeşte un erudit) „accidente controlate”, care arată măiestria artistului şi, de asemenea, credinţa că perfecţiunea aparţine doar Divinităţii. Olarii japonezi împărtăşesc conceptul de *wabi-sabi,* care, după cum explică Crispin Sartwell, vede frumuseţea în „ceea ce este ofilit, uzat, pătat, zgâriat, cicatrizat, intim, aspru, pământesc, evanescent, provizoriu, efemer” şi astfel nu doar că răstoarnă noţiunile convenţionale despre ceea ce este plăcut, ci îi şi forţează pe spectatori să-şi modifice percepţiile tradiţionale. Faimoasa urâţenie a lui Socrate este transformată, prin dialog, în frumuseţe intelectuală care nu va pieri precum frumuseţea trupului; această schimbare conceptuală naşte întrebarea dacă este corect să judeci ceva sau pe cineva doar după un singur set de parametri constrângători.

Dacă astfel de noţiuni aparent simple – ce este urât, ce este frumos – variază într-o măsură atât de mare, poate că ar trebui să fie pusă la îndoială întreaga panoplie de certitudini pe care ne bazăm judecăţile. Şi asta, bineînţeles, nu printr-o eliminare fără discernământ a tuturor valorilor, ci printr-o evaluare mai atentă a modului în care învăţăturile culturale, experienţa personală şi convenţiile acceptate ne modelează ochiul şi gustul. „întrebaţi un broscoi râios ce este frumuseţea”, scria Voltaire, „vă va răspunde că este femela sa cu doi ochi mari, rotunzi,

care ies în afara căpăţânii ei micuţe”—.

Dintre toate figurile hidoase care bântuie paginile cărţilor noastre, poate că aceea a cărei natură este cel mai greu de definit este cea a Cocoşatului de la Notre- Dame, Quasimodo al lui Victor Hugo. Confruntat cu urâţenia trăsăturilor sale, autorul său se declară învins. „Nu vom încerca să dăm cititorilor o idee despre nasul acela tetraedal, despre gura în formă de potcoavă, despre ochiul stâng, mic şi astupat de o sprânceană roşcată şi stufoasă, pe când ochiul drept dispărea cu totul sub un neg imens, despre dinţii crescuţi alandala, ştirbi pe alocuri, ca zidurile crenelate ale unei fortăreţe, despre buza aceea învârtoşată peste care unul din dinţi se întindea ca un colţ de elefant, despre bărbia aceea despicată ca o copită şi, mai ales, despre expresia răspândită peste toate acestea, amestec de răutate, de mirare şi de tristeţe.Hugo lasă cititorul, dacă poate, să viseze la acest personaj ca întreg.

Şi chiar asta am făcut: l-am visat. Nu numai de când a fost publicat romanul lui Hugo în 1831, ci chiar cu mult înainte, încă din primele noastre coşmaruri, când primitivul Quasimodo cutreiera satele troglodite, speriindu-i pe vânătorii de mamuţi. Dacă este adevărat ceea ce spune cartea Facerii, atunci Quasimodo a fost creat după chipul unui lehova oribil, teroarea îngerilor şi a demonilor săi. Astăzi, Quasimodo este acel altul care ne reflectă trăsăturile într-o oglindă deformată; persoana care încercăm să nu fim, să nu o prezentăm lumii drept

şinele nostru. Ne dichisim, ne aranjăm, ne împodobim şi ne pieptănăm, ne machiem şi ne deghizăm pentru a nu arăta trăsături care celorlalţi ar putea să le displacă. Ştim, aşa cum a explicat episcopul Berkeley, că nu existăm decât în ochiul care ne percepe. întrebarea lui Hamlet nu este cea a lui Quasimodo: Quasimodo vrea pur şi simplu să i se permită să existe. El vrea să aibă aceleaşi drepturi ca şi ceilalţi, să se bucure de schimbarea anotimpurilor, de compania prietenilor, de contemplarea frumuseţii. Cere să nu fie condiţionat de aparenţe, să i se permită să poată acţiona în acord cu emoţiile şi gândurile sale, şi nu ca o oglindă pentru oroarea celorlalţi. Nu vrea să fie întruchiparea fricilor străine. Asemenea Tânărului îndrăzneţ de la trapezul zburător din povestea lui William Saroyan, el s-ar putea gândi să scrie o cerere de permisiune pentru a trăi. Dar nu o face.

Contradicţia dintre partea interioară şi cea exterioară, dintre ceea ce este vizibil şi ceea ce este ascuns, este un clişeu literar obişnuit şi totuşi continuăm să ne lăsăm înşelaţi de ea atunci când întâlnim această contradicţie în viata reală. Blândeţea ochilor care se dovedesc a fi ai lui Klaus Bărbie, încruntarea severă şi buzele răutăcioase din portretele Maicii Tereza, mus tata ridicolă şi aerul idiot atât ale lui Hitler, cât şi ale lui Charlie Chaplin ne învaţă foarte puţin. Continuăm să credem că un chip ca al lui Quasimodo nu poate adăposti nimic bun.

Şi totuşi, în ceea ce-l priveşte pe el însuşi,

Quasimodo este exact opusul aspectului său fizic. La fel ca florile frumoase pe care i le arată Esmeraldei în ghiveciul de teracotă (care, în mintea lui metaforică grotescă, reprezintă propria sa imagine), astfel încât ea să le compare cu florile ofilite din vaza de cristal (imaginea rivalului său, căpitanul Phoebus), Quasimodo ştie că frumuseţea lui este interioară şi că nimeni nu face efortul de a o vedea. Poate fi iubitor, generos, curajos, se poate dovedi recunoscător (cel puţin la început, chiar şi faţă de fanaticul arhidiacon Frollo) sau îndrăgostit (din ce în ce mai mult, faţă de Esmeralda). Niciunul dintre aceste lucruri nu contează. El este monstruos de urât, iar asta este ceea ce îl defineşte, aşa cum frumuseţea colosală defineşte

*???>*clădirea care dă numele romanului. Este o noţiune]periculoasă, o aluzie la un adevăr ascuns. Dacă sub cocoaşă, sub dinţii strâmbi, sub privirea crucişă, Quasimodo este un tip remarcabil, atunci ce se ascunde sub pietrele minunat sculptate şi sub vitraliile de la Notre-Dame?

La douăzeci şi cinci de ani după publicarea romanului, Hugo şi-a pus aceeaşi întrebare în *Les Contemplations* [„Contemplaţiile”]:

> Din gaura hidoasă o vorb-ar fi ieşit; N-o cere.
> Dacă gura-i abisul infinit,
>
> O, Doamne, atunci glasul ce-i?

63 Aristotel, *Metafizica,* trad. de Andrei Cornea, Humanitas, Bucureşti, 2007 (n. tr.).
64 Voltaire, *Dicţionar filosofic,* trad. de Anca Delia Comăneanu, Polirom, Iaşi, 2002 (n. red.).

65. Victor Hugo, *Notre-Dame de Paris,* trad. de Gellu Naum, Editura Tineretului, Bucureşti, 1966 (n. tr.).

CASAUBON

Domnul Casaubon este un şoarece de bibliotecă, prizonier în turnul său de fildeş, un cavaler literar fără vreo sclipire specială, un cititor pentru care lumea reală nu există decât ca o intruziune în studiul său. El este (potrivit doamnei Cadwallader) „o sită mare în care să zuruie mazărea uscată”—, un pedant care se prezintă cu o precizie pretenţioasă „de parcă ar fi fost chemat să facă o declaraţie publică”. Nimeni nu ar spune că este chipeş. Prietenii Dorotheei Brooke îl numesc mumie, remarcă dezgustaţi cele două aluniţe albe cu fire de păr care îi împodobesc faţa şi îi compară tenul palid cu al unui *cochon de lait--.* El este întruchiparea

tuturor clişeelor pe care societatea le proiectează asupra intelectualului: singuratic, mizantrop, opusul bărbatului sexy. De la „nebunul cu cartea”— al umaniştilor din secolul al XV-lea până la alter egoul lui Superman (Clark Kent) şi la Matilda lui Roald Dahl din zilele noastre, eruditul timid, bibliotecarul sau, pur şi simplu, cititorul a fost descris ca un tocilar cu ochelari, cineva care trebuie ironizat în ochii publicului. Când Jo, în *Fiicele doctorului March,* îşi trimite poveştile proaspăt scrise la revistă în speranţa că îi vor fi publicate, o face pe furiş: îi este teamă să nu fie luată în râs pentru strădania ei şi, chiar şi atunci când se confesează prietenului său Laurie, îl pune să jure că va păstra secretul. Filozoafa egipteană Hypatia (atât în viaţa reală, cât şi în romanul omonim al lui Charles Kingsley) este ucisă de o adunătură de oameni intoleranţi. Julien Sorel, la începutul romanului *Roşu şi negru,* este bătut de tatăl său pentru că citeşte o carte. Jo şi Hypatia, Julien şi domnul Casaubon ştiu cu totii că lumea mare şi zbuciumată este lipsită de respect faţă de actul intelectual.

Tânărul doctor Lydgate, de exemplu, reprezintă praxisul faţă de logosul derizoriu al reverendului Edward Casaubon. Lydgate posedă un glas „neobişnuit de profund şi sonor, capabil totuşi să devină foarte scăzut şi amabil la momentul potrivit”. El nu face bravadă, dar recunoaşte „o bună parte din plăcerea” de a lupta. Nu este doar un om de acţiune: când se opreşte din vreo activitate,

este înclinat să ia o carte, *Rasselas,* de Samuel Johnson sau *Călătoriile lui Gulliver,* de exemplu, dar şi un dicţionar este binevenit, sau Biblia, atâta vreme cât conţine şi Apocrifele. Ceva trebuie să citească atunci când nu călăreşte, nu aleargă, nu vânează sau nu ascultă discuţiile altor oameni. Se spune despre el că poate face tot ce-i place, dar cu siguranţă nu i-a plăcut încă să facă vreun lucru remarcabil. Este un animal viguros, cu o minte deschisă, dar nicio scânteie nu a

aprins în el o pasiune intelectuală veritabilă; cunoaşterea i se pare o chestiune foarte superficială, uşor de stăpânit. Spre deosebire de Lydgate, reverendul Casaubon ştie că esenţa căutărilor intelectuale constă tocmai în dificultatea lor.

înainte să-l întâlnească pentru prima dată pe Casaubon, Dorothea Brooke simte faţă de cărturarul necunoscut o oarecare aşteptare plină de veneraţie. Casaubon este descris ca un om „vestit în ţinut pentru profunda lui erudiţie; se ştia despre el că trudea de multi ani la elaborarea unui mare tratat având ca temă istoria religiilor; de asemenea, trecea drept un om cu o avere destul de mare ca să dea strălucire evlaviei sale, şi cu vederi personale ce urmau să fie consfinţite cu mai multă limpezime, atunci când avea să-şi publice cartea”. Chiar şi numele său (ca un ecou al marelui savant din secolul al XVI-lea, Isaac Casaubon) are o forţă impresionantă, greu de măsurat fără o cronologie precisă a studiilor. După ce îl întâlneşte, Dorothea consideră că este cel mai interesant om pe care l-a cunoscut vreodată. Desdemona credea acelaşi lucru despre maurul care o curta cu fantastice poveşti de aventură.

Edward Casaubon este un om dedicat total acestei mari opere. Ambiţioasa sa *Cheie a tuturor mitologiilor* (un *magnum opus* niciodată dus la bun sfârşit) precedă cu şase decenii *Creanga de aur* a lui James Frazer şi cu mai bine de un secol *Eroul cu o mie de chipuri* al lui Joseph Campbell. Dacă ar fi fost

finalizată, probabil că l-ar fi plasat pe Casaubon printre cei mai mari eruditi ai tuturor timpurilor. în calitate de om al Bisericii, Casaubon vede revelaţia creştină oglindită în fiecare civilizaţie de la începutul istoriei umane, dar distorsionată în oglinzi imperfecte, care reflectă totuşi anumite adevăruri esenţiale şi universale. Casaubon

este un poststructuralist. George Eliot, adeptă a pragmatismului german, pare sceptică în legătură cu calităţile intelectuale ale personajului său şi descrie teoria domnului Casaubon despre elemente ca fiind ceva ce „nu avea posibilitatea de a nimeri, fără să-şi dea seama, peste unele descoperiri; plutea în mijlocul unor presupuneri fluide”. Şi adaugă: „O ipoteză la fel de scutită de investigaţii practice ca şi planul de a ţese laolaltă stelele”. George Eliot ia în derâdere constelaţiile.

Reverendul Casaubon îşi doreşte un suflet-pereche care să-l ajute şi la realizarea marelui proiect căruia i-a dedicat întreaga viaţă, pe cineva în căutarea unui adevăr transcendent. Casaubon a fost acuzat că nu-şi doreşte decât o sclavă, o slujnică fără minte care să facă ordine după el, dar nu este deloc aşa. în ceea ce Borges a catalogat drept unul dintre cele mai bune romane poliţiste scrise vreodată, *The Red Redmaynes,* de Eden Phillpotts, gândurile protagonistului despre perechea ideală sunt redate în următoarele cuvinte: „Mark Brendon era de modă veche, şi femeile născute în urma războiului nu-l atrăgeau deloc. Le recunoştea calităţile deosebite şi, deseori, distincţia spiritului; totuşi, idealul său se referea la un alt tip, mai vechi – tipul mamei sale care, rămasă văduvă, îi îngrijise casa până la moartea ei. Ea era idealul său feminin – liniştită, compătimitoare, demnă de încredere –, cea care a făcut întotdeauna din

interesele lui propriile interese, cea care s-a concentrat asupra vieţii lui mai degrabă decât asupra vieţii ei şi a aflat în progresul şi succesele lui nucleul propriei sale existenţe.” Casaubon doreşte ca Dorothea să facă din interesele lui propriile ei interese, dar numai dacă poate lucra cot la cot cu el, nu ca o servitoare, ci ca o asistentă inteligentă. Casaubon vrea ca Dorothea să se concentreze asupra propriei vieţi, chiar dacă el are idei precise despre direcţia în care viaţa ei ar trebui să se îndrepte.

De ce se căsătoreşte Dorothea cu Edward Casaubon? Deoarece ea îl consideră un om capabil să înţeleagă viaţa lăuntrică superioară şi cu care ar putea avea o comuniune spirituală, cineva care i-ar putea lămuri principiile cu vastele lui cunoştinţe, un om a cărui învăţătură aproape că este o dovadă a credinţelor sale. Asa că, atunci când unchiul ei o anunţă de intenţiile reverendului, ea acceptă bucuroasă. „Ar fi o mare cinste pentru oricine să fie tovarăşa lui.”

Dar ar fi neapărat o mare cinste pentru oricine să fie tovarăşul Dorotheei? Sigur, îi place să ia parte la discuţii intelectuale şi să înveţe despre istorie şi artă, dar numai până la un anumit punct: odată atins acel punct, ea se plictiseşte. în momentele de disperare, Dorothea constată că nici cărţile nu-i sunt de folos, şi nici măcar gândirea. Vai de căsătoria mult dorită a minţilor adevărate! în paragraful final al romanului, citat adesea, Dorothea este descrisă ca făcând parte din rândul „celor care au trăit cu devotament o

viaţă pierdută în anonimat şi se odihnesc în morminte nevizitate de nimeni”. Admirabil, fără îndoială. Şi totuşi, ce fel de devotament ar fi necesar pentru a renunţa la o activitate academică, artistică sau intelectuală în favoarea unei persoane atât de discrete şi uşor de plictisit? Când, pe la jumătatea romanului, în ziua dinaintea infarctului fatal, Casaubon îi cere săi promită că îi va îndeplini dorinţele (nespecificate) după moartea lui, Dorothea simte că nu o poate face, deoarece, după părerea ei, există o diferenţă profundă între devotamentul faţă de cei vii şi promisiunea vagă a unui devotament fată de cei morti. Dacă ar

> > consimţi, crede ea, ar fi ca şi cum ar spune „da” propriei sale condamnări. „Nu!”, spune ea cu hotărâre. „Dacă mori, nu voi mişca un deget pentru opera ta.” S-a zis cu dorinţa ei anterioară de a oferi companie intelectuală. Evident, are dreptul să descopere că nu aceasta este cea mai bună viaţă pentru ea, dar cum rămâne cu promisiunile ei?

în timpul lunii lor de miere la Roma, Dorothea află că soţul ei nu doreşte să profite de oferta de a-l ajuta în cercetările sale la arhivele Vaticanului. Dar Dorothea crede că adevăratele intenţii ale lui

>

Casaubon sunt altele. „Hotărât, sunt într-o stare de spirit ciudat de egoistă şi mă dovedesc slabă”, îşi spune în sinea ei. „Cum pot avea un soţ care e cu atât mai presus de mine, fără a şti că el are mai puţină nevoie de mine decât am eu de el?” Dar tocmai asta este ideea. W.H. Auden a spus-o în felul

următor: „Dacă iubiri egale nu pot fi,/ Să fiu eu cel mai iubitor.” Acesta este Casaubon şi ar fi fost oripilat să descopere cât de puţine lucruri a înţeles soţia sa. Oricare ar fi părerile autoarei, observăm rapid dragostea protectoare (poate chiar exagerată) a lui Casaubon fată de soţia sa. Dorothea însă simte că trăieşte „coşmarul unei vieţi în care orice strop de energie era frânat de teamă”. Dar ce simte Casaubon? Din spusele lui Eliot: „Bietul domn Casaubon era neîncrezător în sentimentele oricui faţă de el, mai ales în calitatea sa de soţ. A lăsa pe cineva să presupună că era gelos ar fi însemnat să accepte părerea altora (bănuită) asupra neajunsurilor sale; dacă le îngăduia să afle că nu găsea mariajul deosebit de paradiziac, faptul ar fi implicat convertirea sa la (probabila) dezaprobare iniţială a celor din jur.” Ar fi, spune ea, ca şi cum i-ar lăsa pe confraţii lui savanţi să afle cât de anapoda îşi organiza el *Cheia tuturor mitologiilor* Domnul Ramsay, din *Sprefar*$_y$ crede că progresul gândirii umane poate fi urmărit în ordine alfabetică, fiecărui concept din succesiune fiindu-i atribuită o literă, iar el s-a gândit sârguincios de la A la Q, şi totuşi nu va ajunge la litera R. Cei doi bufoni ai lui Flaubert, Bouvard şi Pécuchet, nu vor ajunge niciodată la sfârşitul enciclopediei lor universale. Tot aşa, nici domnul Casaubon nu va mai apuca să-şi încheie uriaşul tom. Aceste turnuri Babei intelectuale sunt, în chiar esenţa lor, nişte opere ce nu-şi pot atinge desăvârşirea. După cum scria şi Kafka:

„Dacă le-ar fi fost cu putinţă să clădească Turnul Babei fără să se caţere pe el, le-ar fi fost îngăduit să-l clădească.”^

Totuşi, în ciuda faptului că se teme de toate aceste proiecte care ar putea, pentru că sunt imposibile, să devină obositoare în loc să fie utile, Dorothea este recunoscătoare pentru micile favoruri, cum ar fi propunerea domnului Casaubon de a o învăţa limbi străine. Dar nu din devotament fată de viitorul ei sot

? ? îsi doreşte să cunoască latina şi greaca. Aceste „domenii ale cunoaşterii masculine”, aşa cum le numeşte ea, i se par a fi o bază solidă de unde tot adevărul ar putea fi privit mai limpede. Acesta este reperul pe care Sfânta Tereza de Avila (cu care Eliot o compară) l-a căutat în drumul ei spre perfecţiune. în acest sens, Sfânta Tereza era mai apropiată, în ceea ce priveşte simţul datoriei spirituale, de reverendul Casaubon decât de Dorothea. Căci, spre deosebire de Sfânta Tereza, Dorothea se îndoieşte constant de propriile-i concluzii şi îşi deplânge propria ignoranţă. „Cum ar fi putut nutri convingerea că locuinţele cu o singură încăpere nu erau menite slăvirii Domnului”, scrie Eliot, „când învăţaţii, care cunoşteau pe de rost textele clasicilor, păreau să împace nepăsarea faţă de căsuţele fermierilor cu zelul pentru slăvirea divinităţii?”. Ţelul lui Casaubon este atingerea cunoaşterii în sine, a cărei realizare, în cea mai deplină formă a ei, se află întotdeauna dincolo de orizont. Dacă ar fî

perseverat în propria ei căutare a cunoaşterii, înţelegând ca şi el că o astfel de întreprindere este, în esenţă, inepuizabilă şi totuşi demnă de a fi urmărită, Dorothea ar fi putut căpăta umbra unui răspuns.

66 George Eliott, *Middlemarch,* trad. de Eugen B. Marian, Minerva, Bucureşti, 1977; toate citatele sunt preluate din această ediţie (n. tr.).

67 „Purceluş de lapte”, în franceză în original (n. tr.).

68 Personaj din poemul *Corabia nebunilor,* de Sebastian Brant, apărut în 1494 (n. tr.).

69 Franz Kafka, „Tăcerea sirenelor”, în VZzz/zTz/z. *Proză postumă,* trad. de Mircea Ivănescu, Humanitás, Bucureşti, 2019 (n. red.).

SATANA

Fie că ceea ce numim conştiinţă s-a născut
din ceea i »
ce numim imaginaţie, fie că s-a întâmplat exact pe dos, la începutul erei umanităţii ne-am apucat să spunem poveşti în încercarea de a ne explica existenţa şi ne-am închipuit o fiinţă divină, un cuvânt magic, un dragon, o broască ţestoasă, o ciocnire între materie şi antimaterie drept „A fost odată ca niciodată”. Pascal l-a acuzat pe Descartes că a cerut un „mic imbold” oferit cu bunăvoinţă de un Creator primordial, care apoi îşi pierde caracterul necesar; după aceea, poveştile se pot desfăşura şi singure.

Scandalul iscat de iudaism prin reducerea numeroşilor zei antici la o singură divinitate omniprezentă şi omniscientă trebuie să se fi resimţit prea disproporţionat pentru o umanitate obişnuită cu un univers binar pitagoreic. Tot ceea ce concepem are o contrapondere şi, în curând, un al doilea personaj a fost adus pe scena scripturală. Şi el era omniscient şi omniprezent, chiar dacă în ultimă instanţă era supus voinţei divine, şi totuşi suficient de viclean pentru a-l ispiti până şi pe Cel Atotputernic, ca în poveştile cu tâlc despre Iov şi despre Fiul lui Dumnezeu în deşert. El era întunericul în raport cu lumina lui Dumnezeu, o forţă distructivă opusă energiei sale creatoare, un adevăr alternativ la Adevăr. A primit diverse nume, printre care Satana, Lucifer, Mefistofel, Belzebut, Mas tema (în primele texte rabinice), Iblis (în Coran) sau pur şi simplu Diavolul (din grecescul *diabolos,* care înseamnă „calomniator”). În Cartea Jubileelor (care face parte din Evangheliile apocrife) se afirmă că, atunci când lehova a hotărât să-i alunge pe îngerii răzvrătiţi după Potop şi să salveze omenirea de ispită, Satana l-a convins pe Dumnezeu să-i permită să păstreze o zecime din turma pedepsită pentru a continua să testeze, ca pe nişte şobolani de laborator, credinţa oamenilor. Din cauza talentului Satanei de a înşela, lisus l-a numit „Tatăl minciunii” (care este şi definiţia unui romancier).

Nemulţumit de această separare absolută între Binele Suprem şi Răul Suprem, poetul

sufi Al-Ghazali a imaginat un alibi pentru Satana şi a scris că, atunci când îngerii, la ordinul lui Dumnezeu, s-au prosternat în faţa proaspăt creatului Adam, doar Satana a refuzat, spunând că ordinul lui Dumnezeu era un test, întrucât „Doamne fereşte să te închini în faţa altcuiva în afară de Cel Atotputernic”. Al-Ghazali nu spune cum şi-a răsplătit Dumnezeu credinciosul slujitor. La patru secole după Al-Ghazali, eruditul egiptean Shihab al-Din al-Nuwayri a afirmat că, după crearea lui Adam, Satana le-a spus celorlalţi îngeri: „Dacă Domnul preferă această creatură în locul meu, atunci mă voi răzvrăti împotriva Lui. Iar dacă El mă preferă pe mine, atunci o voi nimici.” Deoarece, explică Satana mai departe, „eu sunt mai bun decât ea: pe mine m-a creat din foc, iar pe ea din ţărână”.

în alte religii, Satana continuă să fie duşmanul neînduplecat al omenirii. în *Cetatea lui Dumnezeu.* Sfântul Augustin îl considera un exemplu negativ în mod intenţionat şi susţinea că, atunci când „omul trăieşte după om, nu după Dumnezeu, el este asemenea diavolului [Satana]”. Cu un secol mai înainte, filozoful gnostic Apelles spunea că Cel Rău era un demiurg care i-a inspirat pe profeţii Vechiului Testament.

Dante l-a plasat cu înţelepciune pe Satana în centrul pământului, unde cel mai frumos dintre îngeri a căzut după răzvrătirea sa, transformându-se într-un monstru urât cu trei feţe şi făcând ca pământurile din emisfera sudică să se retragă îngrozite,

lăsând în locul lor o lume acvatică *senza gente.* „fără oameni”. Martin Luther (asemenea Sfântului Antonie înaintea lui) l-a văzut pe Satana ca pe un agresor şi o pacoste şi a aruncat cu o călimară în el, mânjind peretele biroului din castelul Wartburg, pată care încă putea fi observată până acum un secol. Milton şi-l imagina pe Satana ca pe un fel de bandă a lui Mobius („Oriunde fug – ajung în Iad!/ Eu însumi sunt iadul”-^). Goethe, cu un strop de compasiune, a sugerat că Satana îi ispiteşte pe oameni pentru că este trist, şi „solamen miseris socios habuisse doloris”— („Este o mângâiere pentru cei trişti să aibă tovarăşi de suferinţă”). Exegeţii Coranului de mai târziu au venit cu ideea că Satana, când a ispitit-o pe Eva, nu a luat forma unui şarpe, ci a unei cămile minunate, cu „o coadă multicoloră, roşu, galben, verde, alb, negru, cu o coamă perlată, păr de topaz, ochi ca planetele Venus şi Jupiter şi o aromă ca de mosc amestecat cu ambră”.

Fără îndoială că Satana (sau efigia lui) se află încă printre noi. Până în ziua de azi, în Austria, Bavaria, Croaţia, Cehia, Ungaria, Slovacia, Slovenia şi în unele părţi din nordul Italiei, Satana (cunoscut în aceste regiuni sub numele de Krampus) îl însoţeşte pe Moş Crăciun în drumurile sale, căutând să-i vâre pe copiii obraznici într-un sac şi să-i bată cu un mănunchi de

> nuiele de mesteacăn. Krampus-Satana este o creatură urâtă şi încornorată, anterioară creştinismului, care

poartă lanţuri pentru a arăta că acum este legat de voinţa Bisericii. Cu alte ocazii, Satana a luat înfăţişarea unui pudel, a unei vipere, a unui dragon sau chiar a unui domn.

Dante (din nou) a susţinut că totul în univers este rodul iubirii lui Dumnezeu, inclusiv păcatul. Pornind de la această idee, Satana poate fi văzut ca un pervertitor al planului divin, facându-i pe oameni să iubească în exces (pofta sau avariţia) sau insuficient (invidia, lenea şi mânia) sau să-şi îndrepte iubirea spre obiecte nepotrivite (lăcomia şi mândria).

Sfântul Bonaventura scria că nedumerirea noastră, odată confruntaţi cu o suferinţă inexplicabilă, arată doar lipsa de credinţă în dreptatea perfectă a lui Dumnezeu şi decurge din faptul că nu cunoaştem întreaga poveste (ca atunci când îl judecăm pe Lordul Jim drept un laş sau pe Romeo ca pe un simplu iubăreţ, după ce am citit doar primele pagini ale aventurilor lor). Recurgem la Satana pentru a încerca să înţelegem evenimentele abominabile care ne chinuie zilnic, acum şi întotdeauna. Satana (spunem noi) ne şopteşte la ureche lucruri cumplite şi ne inspiră cele mai rele fapte. Satana (o spunem cu obstinaţie) este responsabil pentru boli, războaie, foamete; pentru ascensiunea la putere a lui Caligula, Goebbels, Videla; pentru tortură, crime şi maltratarea copiilor. Satana este scuza vagă pentru acţiunile noastre de coşmar şi visele noastre însetate de sânge. Din păcate, argumentul pentru responsabilitatea sa este total neconvingător.

Dacă lucrarea Satanei poate fi văzută ca partea întunecată a activităţii lui Dumnezeu, suferinţa omniprezentă din lume ar putea fi înţeleasă ca o anumită lipsă de energie divină, ca o epuizare de neconceput a Atotputernicului, sătul de creaţiile sale imperfecte. Hasidimii spun următoarea poveste. Intrun sat izolat din centrul Poloniei, exista o mică sinagogă. Intr-o noapte, când îşi făcea rondul, rabinul a intrat şi l-a zărit pe Dumnezeu stând într-un colţ întunecat. S-a prosternat cu faţa la pământ şi a strigat: „Doamne Dumnezeule, ce faci aici?” Dumnezeu nu ia răspuns nici cu tunete, nici dintr-un vârtej de vânt, ci cu o voce stinsă: „Sunt obosit, rabinule, sunt obosit de moarte.”

70 John Milton, *Paradisul pierdut,* trad. de Aurel Covaci, Minerva, Bucureşti, 1972 (n. tr.).
71 Lapsus memoriae al autorului: de fapt, citatul provine din piesa *Tragica istorie a doctorului Faust,* de Christopher Marlowe, apărută în 1592 (n. tr.).

HIPOGRIFUL

Printre numeroşii regi, regine, nobili şi domniţe, piraţi, servitori, magicieni, întrupări alegorice şi animale mitologice care populează cele patruzeci şi şase de cânturi din *Orlando Furioso* al lui Ariosto, unul anume străbate magnific de nevătămat întregul poem. El îşi face apariţia, anonim şi în plin zbor, în cel de-al doilea cânt, descris pur şi simplu ca fiind „un cal înaripat”, încălecat de magicianul Atlante (de asemenea anonim pe atunci); dispare într-unul dintre ultimele cânturi ale poemului, acum glorios prin acţiunile sale şi ale călăreţului său, eliberat de cavalerul Astolfo, urmând ordinele unei autorităţi care este

_nimeni altul decât Sfântul loan Evanghelistul. În cariera sa glorioasă, hipogriful realizează multe fapte

ilustre şi întreprinde multe călătorii periculoase pe Pământ, precum şi pe Lună. Până la urmă, cine se îndoieşte că libertatea lui este pe deplin meritată? Noi îl încurajăm.

Credem că ştim cum arată un hipogrif. Ariosto, pentru a preveni orice desconsiderare a nobilei creaturi ca fiind ficţiune, ne spune pe şleau în cântul al IV-Iea:

> Nu-i născocire acest cal pe care
> O iapă cu-un grifon La zămislit.
> Ca tatăl are aripi, pene, gheare
> Şi capu,-n rest cu maică-sa-i leit.
> Se cheamă hipogrif. Deşi sunt rare,
> Asemenea făpturi s-au pomenit Departe,-n munţii Rifei, şi se-arată, La miazănoapte, peste marea îngheţată.

Precizarea „deşi sunt rare” este importantă, sugerând că astfel de animale sunt rareori văzute de ochii muritorilor. Dar rar nu înseamnă niciodată. Virgiliu vestise deja, într-una dintre eglogele sale, că grifonii se vor împerechea cu iepe, un eveniment puţin probabil, din moment ce, după cum remarcau comentatorii antici, grifonii şi caii sunt duşmani de moarte. Virgiliu menţionează împerecherea pentru a sugera că un astfel de moment nu va avea loc niciodată, dar aceste artificii retorice au tendinţa de a ne dovedi că ne înşelăm. împerecherea grifonilor cu caii, chiar şi în poezie, conferă animalului imaginar realitatea factuală a unui animal domestic.

Ariosto a înţeles aceste lucruri. Şi-a dat

seama că, chiar dacă astfel de întâmplări minunate nu pot fi frecvente, chiar şi un singur astfel de urmaş ar fi suficient pentru adevărul lăuntric al poveştii sale. „Nu-i fermecat, ca alte creaturi”, scrie el, respingând alte invenţii magice, „ci-adevărat, minune a naturii”. Cum ne putem îndoi de o mărturie atât de vehementă?

Hipogriful este atât particular, cât şi universal. în ciuda rarităţii sale, face parte din bestiarul creaturilor verosimile. Plauzibilitatea sa imaginară este atât de puternică, încât, departe de a fi unic, precum pasărea Phoenix (din care nu poate exista decât una singură în lume la un moment dat), el a devenit o creatură obişnuită a imaginaţiei şi, după zborul său spre libertate de la sfârşitul poemului lui Ariosto, a găsit noi decoruri pentru noi aventuri. Cum un cal cu alură de dragon, şi nu doar înaripat, pare mai potrivit pentru a se lupta cu un monstru marin obişnuit, hipogriful l-a înlocuit pe vărul său, banalul Pegas, din reprezentările lui Perseu şi ale Andromedei, care, la rândul lor, au devenit Ruggiero şi Angelica lui Ariosto, ca în tabloul lui Ingres. Pentru că un cal fugar nu este suficient de fabulos pentru tărâmul magic din *Viaţa e vis* a lui Calderon, primele replici ale piesei nu se adresează unui simplu cal de curse, ci unui „hipogrif focos/ mai iute decât vântul viforos”^ şi care a azvârlit-o pe prinţesa Rosaura din şa, trimiţând- o în lumea viselor. Având în vedere că hipogriful a dobândit un prestigiu

aristocratic, fiind o creatură mult mai puţin obişnuită decât un zombi sau un vârcolac, în ultimul secol, scriitorii de fantasy au introdus această specie pe cale de dispariţie pe tărâmurile lor, de la E.R. Eddison în *Viermele Ouroboros* la J.K. Rowling în seria *Harry Potter.*

Dar mai este şi altceva.

René Magritte», comentând tabloul său *Afinităţile elective,* menţionează că, deşi ştim că păsările locuiesc în mod normal într-o colivie, imaginea devine mai interesantă dacă, în loc de o pasăre, observăm un peşte sau un pantof în spatele acelor gratii. „însă, deşi aceste imagini sunt foarte ciudate", continuă Magritte, „din păcate, ele sunt accidentale, arbitrare. Totuşi, este posibil să se obţină o nouă imagine care va rezista la examinare, deoarece are ceva definitiv, ceva just în ea. Iar aceasta este imaginea unui ou în cuşcă". Cevayz/yi, spune Magritte; aceasta este calitatea hipogrifului creat de Ariosto.

Vastul amalgam narativ care este *Orlando Furioso,* cu bătăliile, prieteniile, duşmăniile şi aventurile sale pătimaşe, este, mai presus de toate, just. Totul în această poveste fabuloasă, mai dens populată decât aproape orice altă naraţiune epică (inclusiv *Stăpânul inelelor}* şi, cu siguranţă, una dintre cele mai distractive, atinge, în mintea plină de discernământ, o notă invariabil corectă. La fiecare pas, Ariosto ar fi putut alege o altă turnură, o altă întorsătură, ar fi putut permite ca o scenă să se prelungească sau să

fie întreruptă. Nu coerenţa psihologică, istorică sau chiar narativă este cea care susţine povestea, cu atât mai puţin noţiunile clasice de loc şi de timp. Fragmentele rimate care alcătuiesc cele patruzeci şi şase de cânturi lungi ale poemului, care îl conduc pe cititor de pe culmi înalte până în văi adânci, de la castele până la mări, de la Pământ până la Lună şi înapoi, nu par niciodată „din păcate accidentale, arbitrare”. O logică poetică sălbatică guvernează aventurile, o logică fidelă furiei nebuneşti a eroului său. Emblematic în acest sens este chiar hipogriful, o imposibilitate născută dintr-o imposibilitate, la fel de rezonabil ca un vis dintr-un vis.

72 Pedro Calderón de la Barca, *Viaţa e vis,* trad. de Sorin Márculescu, Humanitás, Bucureşti, 2016 (n. red.).

CĂPITANUL NEMO

Nemo. Nadie. Niemand. Nes sun o. În Occident, identitatea care se neagă pe sine

începe, aproape unanim, cu litera „N”. Johann Gottlieb Fichte a imaginat o distincţie filozofică între Cineva, *aliquis* în latină, definit ca un Eu prezent, şi Nimeni, *nemo,* un non-Eu, o absenţă întruchipată, un fel de gaură neagră a propriei fiinţe. Ulise a ales această din urmă identitate şi i-a spus ciclopului greu de cap că numele său este Nimeni: absenta nominală l-a salvat. Nemo

♦ este, de asemenea, numele pe care Jules Verne l-a dat faimosului său rebel navigator, precursor al războinicilor de la Greenpeace, terorist anarhist *avant la lettre.*

Dar cine este căpitanul Nemo?

încrezător, cu ochi negri şi profunzi care pot scruta dintr-o singură privire un sfert de orizont, rece, palid, energic, curajos, mândru, cu vârsta cuprinsă undeva între treizeci şi cinci şi cincizeci de ani, înalt, cu o frunte amplă, un nas drept, buze bine conturate, dinţi superbi, mâini lungi şi delicate, proprii unui suflet nobil şi pasionat: iată cum se prezintă căpitanul Nemo în faţa îngrozitului profesor Aronnax, în măruntaiele submarinului Nautilus. Pierre-Jules Hetzel, editorul cărţii *Douăzeci de mii de leghe sub mări* şi al tuturor celorlalte minunate romane ale lui Jules Verne, a recunoscut în Nemo un portret al creatorului său şi l- a îndrumat pe ilustratorul Edouard Riou să-l folosească pe Verne ca model pentru eroul cărţii.

Nemo este un luptător, un nonconformist, un idealist, în sensul pe care secolul al XlX-lea îl dădea acestui ultim cuvânt, astăzi atât

de depreciat. Totodată, Nemo este un cititor. După o masă ciudată, în care cele câteva feluri de mâncare servite se dovedesc a fi bunătăţi marine ciudate, abil deghizate, Nemo îl invită pe oaspetele său captiv să-i viziteze reşedinţa subacvatică. Prima încăpere în care Nemo îl conduce este biblioteca. „Dulapurile înalte de palisandru negru, cu incrustaţii de aramă, cu rafturi foarte mari, erau pline de cărţi, toate legate în acelaşi fel. Rafturile se întindeau de-a lungul pereţilor, terminându-se în partea de jos cu divane largi, nespus de odihnitoare, îmbrăcate în piele cafenie. Pe lângă divane erau aşezate pupitre uşoare, care se mişcau după cum voiai, apropiindu-le sau depărtându-le ca să poţi pune cărţile pe ele în timpul cititului. în mijlocul camerei se înălţa o masă enormă, plină cu broşuri, printre care se vedeau şi câteva ziare cam vechi. Patru globuri mate, aproape pierdute printre ornamentele plafonului, scăldau în lumina lor electrică unitatea
atât de armonioasă şi cu atâta măiestrie orânduită a încăperii.”-^ Profesorul Aronnax îşi exprimă admiraţia fată de această bibliotecă minunată care i-a tinut

> > tovărăşie cititorului său în cele mai adânci locuri din ocean; o colecţie despre care profesorul spune că „ar putea face cinste oricărui palat de pe glob”. însă căpitanul Nemo nu vrea să admită că biblioteca lui ar fi ieşită din comun. „Unde aş putea găsi mai multă singurătate, mai multă

linişte, domnule profesor?”, îşi întreabă el oaspetele. Pentru Nemo (ca şi pentru noi), liniştea şi singurătatea sunt două atribute esenţiale ale unei biblioteci autentice, al cărei cititor ideal, împărţit într-o infinitate de personaje create din cuvinte, este mereu Nimeni.

Biblioteca acestui căpitan Nemo conţine aproximativ 12.000 de volume de ştiinţă, etică şi ficţiune, scrise în mai multe limbi. Trei trăsături sunt definitorii. în primul rând, nu există cărţi de economie politică, deoarece nicio teorie din acest domeniu nu-l satisface pe exigentul cititor. În al doilea rând, ordinea cărţilor lui Nemo pare arbitrară, amestecând fără o logică aparentă subiecte şi limbi diferite, ca şi cum căpitanului i-ar plăcea să citească la voia întâmplării. În al treilea rând, nu există cărţi noi pe rafturile acestui submarin. Aceste 12.000 de cărţi, după cum dă de înţeles căpitanul, sunt „singurele mele legături cu pământul. Dar lumea a încetat să mai existe pentru mine în clipa în care Nautilus s-a afundat pentru prima oară în adâncul apelor. în ziua aceea mi-am cumpărat ultimele volume, ultimele broşuri, ultimele ziare, şi de atunci îmi spun că omenirea n-a mai gândit şi n-a mai scris nimic. Aceste cărţi, domnule profesor, vă stau la dispoziţie şi le puteţi folosi oricând doriţi”. Recunoscând pe unul dintre rafturi *Fondatorii astronomiei* a lui Joseph Bertrand, publicată în 1865, profesorul Aronnax îşi dă seama că viaţa subacvatică a

căpitanului Nemo trebuie să fi început cu numai trei ani mai devreme. Ne aflăm în 1868, cu doi ani înainte de data apariţiei cărţii lui Jules Verne.

Dacă orice bibliotecă este autobiografică, atunci cea a căpitanului Nemo dezvăluie ceva din identitatea ascunsă a cititorului său. Lumea de la suprafaţă, cea a societăţii umane haotice, îl îngrozeşte pe căpitan. El preferă izolarea din Nautilus. Crede în spiritul de inovaţie, în imaginaţia etică, în curiozitatea fără margini a fiinţei umane. îi detestă excesele, gustul pentru tiranie, lăcomia însetată de sânge. Ţine, mai presus de toate, la libertate, dar nu orice fel de libertate. Nu ar fi surprinzător să găsim printre cărţile din biblioteca submarinului *Solution du problème social,* de Pierre-Joseph Proudhon, un volum pe care Verne îl cunoştea bine. „Nu este libertatea supusă ordinii, ca în cazul monarhiei constituţionale; nici nu este libertatea care reprezintă ordinea”, scria Proudhon într-o cheie alegorică. „Este o libertate reciprocă, nu o libertate limitată. Libertatea nu este fiica, ci mama ordinii.”

Acestei libertăţi dătătoare de viaţă, Proudhon i-a dat denumirea de „anarhie pozitivă”. Aceasta este şi convingerea lui Nemo, numai că el nu se mulţumeşte cu propunerea idealistă a lui Proudhon. Nemo este, am putea spune, precursorul acelor anarhişti violenţi din secolul al XIX-lea – Ravachol, Auguste Vaillant, Emile Henry, Santo Caserio –, al căror sistem de credinţe se transpunea în bombe şi asasinate. Evident,

naufragiile deliberate provocate de Nautilus sunt o altă versiune a unor astfel de acte teroriste.

Violenţa căpitanului Nemo din a doua parte a romanului l-a înspăimântat pe Hetzel. Răspunzând obiecţiilor editorului, Verne a explicat că, potrivit regulilor ficţiunii, lucrurile nu ar fi putut să aibă loc altcumva. Bibliofilul taciturn care îi arată profesorului Aronnax „cele mai fine plăsmuiri ale spiritului omenesc” ‘ devine, în momentul necesar al acţiunii, nu un institutor al omenirii, ci „sumbrul ei călău”. Pentru Nemo, cărţile au reprezentat un ghid spre cunoaştere şi un eşantion al experienţei comune a omenirii, dar (după cum ştiu cititorii) o carte, sau chiar o întreagă bibliotecă, poate doar să lumineze calea pe care un cititor a ales-o; nu poate să îl îndrepte spre un scop obligatoriu sau să-i impună o anumită direcţie. Ani mai târziu, Verne avea să spună sfârşitul poveştii eroului său în *Insula misterioasă,* în care anarhistul dezamăgit îşi acceptă înfrângerea. „Singurătatea, izolarea sunt lucruri triste, deasupra puterile omeneşti”, spune Nemo în agonia sa. „Mor pentru că am crezut că omul poate trăi singur!”^

Nepotul lui Verne, Jean-Jules Verne, a explicat că bunicul său a vrut să scrie despre lupta poporului polonez împotriva Imperiului Rus, dar că, probabil din cauza cenzurii guvernului francez, nu a facut-o niciodată. în schimb, a scris *20.000 de leghe sub mări.* Căpitanul Nemo este un revoluţionar

universal, nu unul particular. Va fi cunoscut drept un „mare vinovat”, explică el cu un zâmbet poznaş. „Da, un răzvrătit pus poate la stâlpul infamiei!” însă profesorului Arronax îi spune: „Am dreptate şi voi face dreptate!” Şi, arătând spre nava pe care doreşte să o distrugă, adaugă: „Eu sunt asupritul şi iată asupritorul. Datorită lui am pierdut tot ce mi-a fost mai drag, tot ce am iubit cu înflăcărare şi am cinstit din adâncul sufletului: patrie, soţie, copii, tatăl şi mama mea, toţi au pierit! Ceea ce urăsc este acolo!”

După cumplita scenă de distrugere care urmează, profesorul Aronnax încearcă să adoarmă şi nu reuşeşte. în imaginaţia sa, vede povestea de la început, ca şi cum ar răsfoi o carte pe care a citit-o deja. Pe măsură ce Aronnax îsi aminteşte ultimele zile, căpitanul Nemo încetează să mai fie egalul său şi se transformă în „omul apelor, geniul mărilor”. Sub ochii noştri de cititori, profesorul Aronnax, un personaj din romanul lui Verne, devine cititorul propriilor sale aventuri. Acum, Nemo nu mai este un om ca Aronnax însuşi, ci ceva mai complex, mai puţin inteligibil, mai terifiant, care nu se limitează la imaginaţia lui Verne, ci aparţine bibliotecii universale, în acest punct magic, protagonistul şi autorul, autorul şi cititorul, cititorul şi protagonistul se contopesc într- o singură fiinţă, atât în interiorul, cât şi în afara cărţii, suspendată deopotrivă în timpul povestirii şi în timpul nostru, când o citim astăzi.

73 Jules Verne, *20.000 de leghe sub mari,* trad. de Lucia Donea Sadoveanu şi Gellu Naum, Ion Creangă, Bucureşti, 1977; toate citatele sunt preluate din această ediţie (n. tr.).
74 Jules Verne, *Insula misterioasă,* voi. II, trad. de Veronica Mihăileanu şi Ion Mihăileanu, Ion Creangă, Bucureşti, 1979 (n.

MONSTRUL LUI FRANKENSTEIN

Tradiţia pitagoreică statua că fiecare creatură are sau va avea, acum sau în viitor, ceva din alta. „Niciun om nu este numai el însuşi”, scria Sir Thomas Browne. „Au existat mulţi Diogene, şi tot atâţia Timon, deşi puţini sub acest nume: oamenii trăiesc din nou, lumea este acum aşa cum a fost în veacurile trecute; atunci nu exista niciunul, dar de atunci a mai existat cineva care să se compare cu el şi care să fie, ca să zicem aşa, şinele său reînviat.”

Nimeni nu întruchipează mai bine această

idee străveche decât creatura născută (dacă verbul este permis) într-o „noapte mohorâtă de noiembrie”^ de la sfârşitul secolului al XVIII-lea, în oraşul german Ingolstadt. Ea nu poartă niciun nume. Vine pe lume deja adultă, constituită dintr-o varietate de membre şi organe umane, alese în funcţie de proporţiile lor atletice şi de frumuseţea lor clasică, în sala de disecţie a universităţii, dar şi în subsolurile morgii. Rezultatul, după cum însuşi creatorul său mărturiseşte, nu este cel la care spera: ansamblul de fragmente umane, odată adus la viaţă, nu păstrează perfecţiunea fiecărei părţi a alcătuirii sale. „Pielea galbenă abia izbutea să ascundă încâlcitura de muşchi şi de artere de dedesubt; părul negru şi lucios se revărsa în unduiri bogate; dinţii erau de un alb sidefiu, dar toate aceste podoabe nu faceau decât să scoată într-un contrast cu atât mai urâcios ochii săi apoşi, care aproape că se confundau cu albul şters al orbitelor, faţa pergamentoasă şi buzele vineţii, tăiate otova.”

Dorinţa doctorului Frankenstein este de a crea viată fără participarea unei femei. Crearea doar din sământa masculină este scopul alchimistului, visul patriarhal, scopul savantului nebun. De la golemii evreieşti până la sculpturile animate din legende şi ştiinţă – Eva făcută din coasta lui Adam, femeia din fildeş a lui Pygmalion, Pinocchio din lemn al lui Gepetto, automatele din

secolul al XVIII-lea şi începutul secolului al XlX-lea, care au exercitat o atât de mare fascinaţie asupra lui Mary Shelley şi a cercului ei –, bărbaţii şi-au imaginat că sunt capabili să creeze viaţă fără ajutorul femeii: adică deposedând femeia de puterea ei exclusivă de a concepe. Nicio femeie nu ia parte la crearea monstrului de către doctorul Frankenstein: este o activitate realizată exclusiv de un bărbat. În accepţiunea teologilor medievali, încercarea de a concepe fără o acuplare bărbat—femeie era un păcat teribil. Potrivit rabinului Moses Cordovero, un cărturar spaniol din secolul al XVI-lea, „unirea şi împreunarea bărbatului cu femeia sunt un semn de împreunare venit de sus", iar orice abatere de la această metodă consacrată este o încălcare a voinţei lui Dumnezeu. încercând să creeze viaţă din fragmente de cadavre, doctorul Frankenstein păcătuieşte împotriva omnipotenţei lui Dumnezeu.

Cu toate acestea, mitul are şi o altă latură: situaţia monstrului în sine. Asemenea lui Adam aflat în suferinţă, el este o bucată de lut viu, care nu a cerut niciodată să fie adus pe această lume. La nivelul cel mai rudimentar, primar, creatura este un golem, o păpuşă din lemn căreia i s-a dăruit viaţă; la nivelul cel mai înalt, ea este Hamlet lăudându-se pe sine ca pe o operă minunată, Segismundo care se întreabă dacă nu cumva este doar o siluetă într-un vis. Agonia şi extazul sunt ambele

reflectate pe chipul îngrozitor al monstrului, pe care îl cunoaştem din filme, un chip care, ca şi cel al Gretei Garbo, este unul dintre simbolurile incontestabile ale timpului nostru. Chipul lui Garbo, cu trăsăturile sale clasice tulburătoare, este cel al Beatricei lui Dante, „cu zâmbiri divine”, care eliberează „de-orice-alt dor”, reflectarea acelei părţi din noi înşine pe care occidentalii o asociază cu frumuseţea spirituală şi înţelepciunea transcendentală. („Nu te gândi la nimic”, i-ar fi spus regizorul Rouben Mamoulian lui Garbo atunci când ea l-a întrebat cum să interpreteze neuitatul cadru final din filmul *Regina Christina.* Acel vid a fost creat pentru noi, spectatorii, un spaţiu gol în care să ne pierdem.) Chipul monstrului este corespondentul său, umbra sa, chipul sinelui nostru subuman, purtând trăsăturile de care ne temem că într-o zi vor ieşi dintr-o oglindă distorsionată – chipul din portretul lui Dorian Gray, chipul maleficului domn Hyde. Dacă expresia lui

Garbo este dumnezeieşte de goală, cea a monstrului este demonic de plină, debordând, pe la cusăturile vizibile, de ceea ce dorim să ascundem. Nu este „rea” (aşa cum nici cea a Gretei Garbo nu este „bună”), ci execrabilă (aşa cum cea a lui Garbo este imaculată). Graţie mâinii iscusite a machiorului Jack Pierce, depăşeşte imaginea oricărui alt monstru umanoid. Este un chip imaginat de cineva care ştie cum ar trebui să fie un chip, dar nu reuşeşte să-l redea cum trebuie, un chip greşit, atât de mare, încât ne

cuprinde teama că, dacă ne-am apropia de el (în cuvintele lui Chesterton), „chipul ar fi prea mare pentru a fi posibil”. Este unul perfect nereuşit, un simulacru anonim al figurii biblice făcute după chipul Iui Dumnezeu. Când Boris Karloff şi-a asumat întruchiparea Monstrului, numele său a fost înlocuit pe generic cu un semn de întrebare.

Monstrul creat de doctorul Victor Frankenstein este (şi nu o neagă nimeni, nici măcar propriu-i tată) de o urâţenie insuportabilă. Văzându-l, îţi induce teamă, iar, confruntat cu frica pe care o provoacă, monstrul atacă sau se apără. Poate trăi printre oameni doar cu condiţia să nu fie văzut, o stare de fapt care (aşa cum a explicat episcopul Berkeley) se neagă pe sine şi devine una de inexistenţă. Monstrul poate învăţa cum trăiesc oamenii pentru că bătrânul pustnic care îl primeşte în casa lui este orb; poate studia istoria lumii prin intermediul *Ruinelor Imperiului,* cartea lui Volney, pentru că tânărul elveţian care citeşte cu voce tare din această lucrare grandioasă nu ştie că monstrul stă ascuns la fereastră. Odată descoperit, este urmărit ca o pradă însemnată şi nimeni nu se întreabă dacă este vinovat sau nu. Monstrul este o victimă-model: fără vină şi ponegrit, este împins la comiterea unor acte de violenţă. Ca orice victimă, vrea să ştie motivul urii pe care o inspiră. Nu este responsabil pentru prezenţa sa în lume, aşa cum reiese din unul dintre mottourile romanului, preluat din *Paradisul pierdut,* de Milton: „O, Ziditorule,

cerutu-ţi-am din lut să mă frământi?/ Te-am îndemnat din neguri să mă işti?” Rod al unui nebun ambiţios sau al unui inventator nechibzuit, monstrul împărtăşeşte soarta grea a lui Adam, adică a noastră, a tuturor. Şi totuşi, în ciuda suferinţei sale, nu vrea să moară. „Viaţa”, îi spune el creatorului său, „deşi poate să însemne doar neîntreruptă suferinţă, îmi este dragă şi mi-o voi apăra”. Apoi adaugă: „Am fost bun şi doream să fac binele, dar nefericirea a făcut din mine un monstru. Fă-mă fericit, şi voi păşi din nou pe calea virtuţii.”

Monstrul îi propune lui Frankenstein un târg: doctorul îi va crea o consoartă după chipul său, şi amândoi vor dispărea pentru totdeauna în sălbăticia Americii de Sud. (Notă pentru cititorii din America de Sud: Bietul Monstru! Care dintre ţările noastre va fi aleasă de el în căutarea unei vieţi fericite? Chile a lui Pinochet? Argentina generalilor? Venezuela lui Maduro? Brazilia lui Bolsonaro?) Deşi Hollywoodul şi regizorul James Whale i-au oferit-o drept soţie ideală pe Elsa Lanchester, cu peruca ei ondulată, în versiunea lui Shelley, doctorul refuză plin de indignare, iar monstrul, după un periplu lung şi anevoios prin nordul Europei, se pierde dincolo de Cercul Polar de Nord, în câmpiile îngheţate ale Canadei. Fără ca Shelley să o sublinieze, această destinaţie finală i se potriveşte perfect monstrului, întrucât Canada este, în geografia imaginară a lumii, o vastă pagină albă pe care se pot scrie visurile, speranţele şi coşmarurile umanităţii.

Apostolul Iacob, în Epistola sa sobornicească (1, 23—24), îl compară pe cel care ascultă cuvântul
Domnului, dar nu îl împlineşte cu un om care se priveşte într-o oglindă, şi apoi nu-şi mai aminteşte cine este. „Că, dacă cineva este ascultător al Cuvântului fără a-i fi şi împlinitor, el seamănă cu omul care-şi priveşte-n oglindă faţa sa firească: s-a privit şi s-a dus, şi-ndată a uitat cum era.” Alcătuit din petice prelevate de la atâţia oameni, monstrul lui Frankenstein este, cel puţin parţial, oglinda noastră, o reflexie a ceea ce nu vrem sau nu îndrăznim să ne amintim. Poate tocmai de aceea ne înspăimântă.

Z5 Mary W. Shelley, *Frankenstein sau Prometeul modern,* trad. de Adriana Călinescu, Albatros, Bucureşti, 1973; toate citatele sunt preluate din această ediţie (n. tr.).

NISIPOS

Călătoriile pe uscat constituie unele dintre cele mai îndrăgite poveşti de aventură, poate pentru că permit devieri neaşteptate de la drumul drept către orice obiectiv ales. Dorothy şi prietenii ei pe drumul spre Oz, muzicanţii din Bremen, Jack Kerouac şi prietenii săi, cei trei muşchetari, caravanele din westernurile lui Louis L'Amour se numără printre cei mai cunoscuţi

călători din lumea occidentală. În China însă, fără îndoială, cei mai populari şi mai apreciaţi aventurieri ai drumului sunt cei trei eroi care îl însoţesc pe un călugăr iluminat în călătoria sa în India în căutarea unui corpus

de scrieri budiste (cunoscut în India sub numele de *Tripitaka*—^ de unde şi numele călugărului). Pe drum, cei trei eroi îl apără pe

Tripitaka de diavoli multicolori şi de monştri malefici care cred că pot deveni nemuritori devorând carnea lui Tripitaka. După cum le aminteşte Tripitaka prietenilor săi, pentru a-i încuraja: „Să salvezi o viaţă are o însemnătate mai mare decât să construieşti o pagodă cu şapte etaje." Şi atât de multe lucruri extraordinare li se întâmplă aventurierilor, încât evenimentele însele încetează să mai fie extraordinare, iar cititorul se aşteaptă ca la pagina următoare să apară un alt dragon, un alt zeu ceresc, o altă creatură magică. Ceea ce se şi întâmplă de fiecare dată.

Cel mai vestit dintre cei trei tovarăşi care îl însoţesc *y* *y*
pe Tripitaka (şi cel care dă numele romanului lui U Ceng-en în cele mai multe versiuni occidentale) este Maimuţa, poreclit de călugăr „Cunoscătorul- Neantului" datorită trezirii sale la Adevăr. Naşterea Maimuţei ţine de fantastic: a prins viaţă pe Muntele-Florilor-şi-al-Fructelor dintr-un ou de piatră conceput prin împreunarea Cerului şi a Pământului (de aici unul dintre titlurile sub care este cunoscut romanul, *Povestea pietrei',* un altul este *Călătorie spre Soare-apune).* Maimuţa este un fel de erou-farsor al cărui ţel este pur spiritual. Atunci când cei zece judecători ai morţilor încearcă să-l definească, descoperă că este imposibil:

nefiind supus Unicornului, nu se încadrează în nicio categorie de animale, iar nefiind supus Phoenixului, nu poate fi clasificat ca pasăre. În cele din urmă, îl regăsesc Ia rubrica „Suflet 3150”, o creatură născută ca „produs al naturii”, cu o durată de viaţă de 342 de ani. Maimuţa refuză să accepte o asemenea concluzie, pentru că, în tot acest timp, spune U Cheng-en despre eroul său, „Maimuţa urmărea să afle unde trăiesc Nemuritorii şi să-şi însuşească de la ei tainele tinereţii veşnice”.

Maimuţa îşi atinge acest obiectiv mâncând piersicile nemuririi.

Maimuţa este ocrotită de mai multe daruri fermecate: un toiag imens din aur pe care îl poate micşora până la dimensiunea unui ac, pe care să îl ţină după ureche, o platoşă de aur oferită de Regele- Dragon, care îl fereşte de armele duşmanilor, şi trei recipiente cu un elixir magic, care vindecă tot felul de boli. De asemenea, poate zbura şi executa un remarcabil „salt prin nori”, care îi permite să parcurgă mai multe leghe dintr-o singură săritură, precum Motanul încălţat. La sfârşitul călătoriei alături de Tripitaka, Maimuţa >> atinge mult dorita Buddhatva, starea de trezire absolută.

Alături de Maimuţă se află Râtanul, al cărui nume chinezesc este Zhu Bajie, ceea ce înseamnă „Porcul celor opt porunci”. Râtanul are trăsăturile unei fiinţe coşmareşti, jumătate om şi jumătate porc, un leneş care poftеşte mereu la femei frumoase. Aceste

însuşiri pun în dificultate păstrarea naturii spirituale a călătoriei şi îi aduc Râtanului porecla Daizi, adică „Prostănacul”. înainte de a se întâlni cu Maimuţa, Râtanul era căpetenia a optzeci de mii de soldaţi din Oastea Cerească, dar a pierdut această poziţie înaltă din cauza fărădelegilor sale. Cea mai gravă dintre acestea a avut loc Ia un ospăţ pentru zei şi zeiţe din Lumea Cerului, în timpul căruia Râtanul s-a îndrăgostit de Zeiţa Lunii şi, ameţit de băutură, a încercat să o seducă. Zeiţa s-a plâns împăratului Jad, şi Râtanul a fost izgonit pe Pământ, unde Maimuţa l-a descoperit şi l-a recrutat.

Al treilea dintre tovarăşi, şi cel mai misterios, este Nisip. Numele său real este Sha-Wujing, ceea ce înseamnă „Nisip-trezit-la-Puritate”, şi, la fel ca Râtanul, a fost cândva membru al Oştilor Cereşti, priceput în artele alchimiei, însărcinat cu ridicarea perdelei Carului Imperial din Sala-Negurilor-Fermecate. Păcatul său nu a fost atât de grav ca al Râtanului, dar la fel de vrednic de pedeapsă potrivit legilor cereşti. A spart din greşeală cupa de cristal a Reginei-Cerului în timpul unui Ospăţ al Piersicilor; drept urmare, a fost transformat într-un monstru şi, asemenea Râtanului, exilat pe Pământ. Aici a trăit pe fundul Râului-Nisipului- Curgător (de unde şi porecla sa) şi a atacat călătorii care încercau să-l traverseze. Maimuţa l-a înduplecat pe monstru şi l-a convins să se alăture grupului lui Tripitaka.

Puterile lui Nisip constau într-o baghetă

magică din lemn, decorată cu şiraguri de perle, şi în abilitatea de a lua optsprezece forme diferite care îl fac invincibil în apă. Pe lângă faptul că este o creatură cu trăsături vag înspăimântătoare, Nisip este descris în mod ambiguu în poveste. Este politicos şi amabil, rezonabil şi credincios stăpânilor săi, oferind soluţii logice la problemele cu care se confruntă grupul. „De când e lumea şi pământul, numai după *Cartea schimbărilor* au fost lămurite tainele şi s-a citit viitorul oamenilor, ca fiecare să ştie în ce să stăruie şi ce să ocolească”, spune un prinţ pe care l-au întâlnit în drum. S-ar putea să fie aşa, dar Nisip este cel care, în mod discret şi cu multă simplitate, îşi ajută prietenii să-şi găsească drumul.

Nisip aminteşte într-o oarecare măsură de acele ajutoare statornice, Omul de Tinichea din *Vrăjitorul din Oz* şi Greierele vorbitor din *Pinocchio,* deşi

răsplata primului pentru eforturile sale este doar o inimă „croită din mătase şi umplută cu rumeguş”, iar cel de-al doilea este strivit de perete de un ciocan azvârlit de marioneta capricioasă. Nisip însă, drept recompensă pentru ajutorul acordat, devine la finalul călătoriei un arhat, adică unul care a dobândit o înţelegere a adevăratei naturi a existenţei. El atinge astfel un grad mai înalt de iluminare decât Râtanul, care este sortit să măture altarele tuturor templelor budiste până la sfârşitul timpului.

începând cu secolul al XVI-lea, cititorii s-au

amuzat pe seama aventurilor nebuneşti ale celor trei tovarăşi şi ale călugărului lor, însă criticii care au dorit să descopere şi o altă dimensiune a poveştii au încercat să o interpreteze ca o alegorie a drumului nostru în lume, aşa cum este *Călătoria pelerinului,* ca un *bildungsroman* pitoresc şi primitiv, precum *Aventurile lui Tom Sawyer,* sau ca o satiră tăioasă a birocraţiei guvernamentale, precum *Procesul.* Primul traducător al romanului în limba engleză, Arthur Waley, a remarcat că, pentru contemporanii lui U Cheng-en, ierarhia cerească este o replică a guvernării pământeşti. „Cerul”, scria Waley, „este pur şi simplu întregul sistem birocratic transferat fizic în Empireu”.

Şi totuşi, niciun cititor din zilele noastre nu ar vedea în lumea plină de aventuri a lui U Cheng-en nimic din absurditatea sumbră a coşmarurilor lui Kafka. Dacă este o satiră a birocraţiei, atunci ea este mai degrabă una existenţială, care susţine că existenţa noastră este supusă unor reguli şi regulamente decretate de sus, legi pe care nu le putem înţelege, dar pe care trebuie să le urmăm. Tovarăşii lui Nisip născocesc strategii pseudomilitare pentru a se feri de demoni, zei şi prinţi, dar Nisip însuşi oferă soluţii în care un răspuns rezonabil şi etic devine cea mai bună strategie de supravieţuire. El nu oferă o consolare moralizatoare, ci o conformare severă la ceea ce este corect cu adevărat. în concepţia despre lume a lui Nisip (ca şi în cea a lui Don Quijote), ceea ce pare corect ar putea fi, de fapt, o cale către

nenorocire, iar ceea ce pare malefic s-ar putea dezvălui a fi calea corectă şi potrivită.

„Cel ce nu crede că adevărul e adevărat trebuie să se păzească de amăgirile binelui”, spune Nisip.

76 Numele personajelor, toponimele şi citatele sunt preluate din
U Ceng-en, *Călătorie spre soare-apune,* trad. de Corneliu Rudescu şi Fănică N. Gheorghe, Minerva, Bucureşti, 1971 (n. tr.).

77 „Trei coşuri”, în limba sanscrită (n. tr.).

IONA

Dintre toti profeţii mânioşi sau văicăreti care bântuie paginile Vechiului Testament, niciunul nu este atât de curios ca profetul cunoscut sub numele de lona. Oamenii obişnuiţi, ni se spune, se simţeau tulburaţi de prezenţa sa, iar el a dobândit o reputaţie postumă de aducător de ghinion. Poate că pricina era faptul că lona poseda ceea ce în secolul al XlX-lea se numea „temperament artistic”. lona era un artist.

Povestea lui lona a fost scrisă probabil în secolul al IV-lea sau al V-lea î.H. Cartea lui lona este una dintre cele mai scurte din Biblie, dar şi una dintre cele mai stranii. Din

ea aflăm cum profetul a fost chemat de Dumnezeu să meargă şi să certe cetatea Ninive, a cărei răutate ajunsese până la urechile cerului. Insă lona a refuzat, întrucât ştia că, auzindu-i cuvântul, locuitorii ei se vor pocăi, şi atunci Dumnezeu îi va ierta, iar aceştia vor scăpa de pedeapsa pe care o meritau cu prisosinţă. Ca să se sustragă poruncii divine, lona s-a îmbarcat pe o corabie care naviga spre portul Tarsis. Sa iscat o furtună năprasnică, şi marinarii urlau de disperare, iar lona, înţelegând cumva că el e cauza acestei turbulenţe meteorologice, a cerut să fie aruncat în mare pentru a potoli valurile. Marinarii s-au conformat, furtuna s-a domolit, iar lona a fost înghiţit de un peşte mare, trimis special în acest scop de Dumnezeu însuşi. Acolo, în măruntaiele creaturii, lona a rămas timp de trei zile şi trei nopţi lungi. în cea de-a patra zi, Dumnezeu a făcut ca peştele să-l vomite pe profet pe ţărm şi, încă o dată, i-a poruncit lui lona să meargă la Ninive şi să le vorbească locuitorilor. Resemnat în faţa voinţei Domnului, de data aceasta lona s-a supus. Regele din Ninive a ascultat mesajul de avertizare şi s-a pocăit, iar cetatea a fost salvată.

Numai că lona s-a înfuriat pe Dumnezeu şi a fugit în deşert, la est de oraş, unde şi-a ridicat un fel de colibă, a rămas şi a aşteptat să vadă ce se va întâmpla cu cetatea Ninive cea pocăită. Dumnezeu a făcut apoi să răsară o plantă care să-l ferească pe lona de soarele arzător. lona şi-a exprimat recunoştinţa pentru darul divin, dar în dimineaţa

următoare Dumnezeu a făcut ca planta să se ofilească. Soarele şi vântul îl băteau cu putere pe lona, iar el, slăbit de arşiţă, i-a spus lui Dumnezeu că ar fi mai bine să moară. Atunci Dumnezeu i-a vorbit lui lona: „Ţie ţi-a părut rău de un vrej, pentru care nu te-ai ostenit, şi nici nu l-ai crescut, şi care într-o noapte a crescut, şi într-o noapte a pierit. Dar Eu, cum să nu cruţ Ninive, cetatea cea mare, în care locuiesc mai mult de o sută douăzeci de miriade de oameni, care nu-şi cunoşteau dreapta sau stânga? Şi vitele lor multe?...” Şi cu această întrebare rămasă fără răspuns se încheie Cartea lui lona.

însă care să fi fost motivul pentru care lona a refuzat să profeţească în Ninive? Ideea că lona s-ar fi ferit să interpreteze o piesă de inspiraţie divină deoarece ştia că publicul său se va pocăi şi, prin urmare, va fi iertat poate părea de neînţeles pentru oricine, cu excepţia unui artist. După cum ştia lona (deşi cred că acest lucru nu apare în cartea sa), societatea din Ninive se raporta la artiştii săi în două feluri: fie interpreta opera unui artist ca o acuzaţie şi îl învinovăţea pe autor pentru relele de care era acuzată societatea, fie asimila opera artistului pentru că, evaluată în dinari şi frumos înrămată, arta sa putea servi drept un obiect decorativ agreabil. în astfel de împrejurări, lona ştia că niciun artist nu poate avea câştig de cauză.

Având de ales între a veni cu o acuzaţie sau cu o decoraţie, lona ar fi preferat probabil acuzaţia. Ca majoritatea artiştilor, ceea ce dorea cu adevărat lona era să ajungă la

inimile apatice ale ascultătorilor săi, să le atingă coarda sensibilă, să trezească în ei ceva vag cunoscut şi totuşi tainic cu desăvârşire, să le tulbure visele şi să le bântuie orele de veghe. Ceea ce nu dorea cu niciun chip era pocăinţa lor. Să-i facă pe ascultători să-şi spună pur şi simplu: „Totul este iertat şi uitat, să îngropăm trecutul, să nu mai vorbim despre nedreptate şi despre nevoia de răsplată, despre reducerile din educaţie şi din programele de sănătate, despre impozitarea inegală şi şomaj şi despre investiţiile financiare care-i duc la ruină pe cei mai mulţi; să lăsăm exploatatorii să-şi dea mâna cu cei exploataţi şi să trecem la următoarea epocă glorioasă” – nu, cu siguranţă că lona nu şi-ar fi dorit aşa ceva. Nadine Gordimer, de care lona nu auzise niciodată, spunea că nu poate exista un noroc mai mare pentru un scriitor decât să nu fie persecutat într- o societate coruptă. lona nu dorea să aibă această soartă nimicitoare.

Mai presus de toate, lona avea cunoştinţă de războiul existent în Ninive între politicieni şi artişti, un război în care el considera că toate eforturile artiştilor (dincolo de eforturile cerute de meseria lor) sunt zadarnice, dat fiind că se desfăşurau în arena politică. Era un fapt bine-cunoscut că artiştii din Ninive, neobosiţi în urmărirea vocaţiei lor, au ajuns repede să obosească în lupta cu birocraţii şi băncile, iar puţinii eroi care s-au încumetat să lupte cu funcţionarii regali şi cu cămătarii au facut-o de multe ori în

detrimentul artei şi al sănătăţii lor mintale. Era foarte greu să se întoarcă la atelierul lor sau la tăbliţele de lut după o zi de şedinţe de comisii şi audiente oficiale. Birocraţii din Ninive contau pe acest lucru, bineînţeles, iar una dintre cele mai eficiente tactici ale lor era tergiversarea: întârzierea acordurilor, întârzierea alocării fondurilor, întârzierea contractelor, întârzierea numirilor, întârzierea răspunsurilor definitive. Dacă aşteptau suficient de mult, îşi ziceau ei, furia artistului avea să se stingă sau, mai degrabă, să se transforme în mod misterios în energie creatoare. Artistul ar fi plecat şi ar fi scris un poem, sau ar fi construit o maşinărie, sau ar fi inventat un dans. Iar aceste lucruri nu reprezentau un pericol prea mare pentru politicieni şi corporaţiile financiare. De fapt, după cum bine ştiau oamenii de afaceri, de multe ori această furie artistică devenea marfa tranzacţionabilă. „Gândiţi-vă”, spuneau adesea cei din Ninive, „cât aţi plăti astăzi pentru lucrările unor pictori care, pe vremea lor, abia dacă aveau din ce să cumpere vopsea, ca să nu mai vorbim de mâncare« Gândiţi-vă la cântecele de protest ale unor muzicieni care au murit în adăpostul pentru săraci, cântate astăzi la festivalurile naţionale sub bannere publicitare”. Adăugând apoi cu bună ştiinţă: „Pentru un artist, faima postumă este cea mai bună v *a* recompensa.

Dar marea lovitură a politicienilor cetăţii a fost să-i facă pe artişti să lucreze împotriva lor înşişi. Ninive era atât de pătrunsă de

ideea că bogăţia e scopul oraşului şi că arta, nefiind un generator instantaneu de bogăţie, e o activitate nevrednică, încât artiştii înşişi au ajuns să creadă că ar trebui să-şi plătească singuri drumul în lume, producând artă eficientă din punctul de vedere al costurilor, dezaprobând eşecul, cerând discriminare pozitivă şi legi împotriva aproprierii vocii şi, mai presus de toate, încercând să-i mulţumească pe cei care, fiind bogaţi, deţineau frâiele puterii. Astfel, artiştilor plastici li s-a cerut să-şi facă lucrările mai plăcute, compozitorilor, să scrie melodii care să poată fi fredonate, scriitorilor, să imagineze scenarii mai puţin deprimante, iar tuturor, să evite să producă ceva ce ar putea fi considerat deranjant sau ofensator.

în vremuri demult apuse, în scurte perioade în care birocraţii trândăveau, anumite fonduri fuseseră alocate cauzelor artistice de către regii din Ninive, mai îngăduitori sau mai săraci cu duhul. Din acele timpuri, funcţionari mai conştiincioşi îndreptaseră această neglijenţă financiară şi tăiaseră energic sumele alocate. Niciun oficial nu ar fi recunoscut, desigur, o astfel de schimbare în sprijinul acordat artelor de către stat, şi totuşi ministrul de finanţe din Ninive a reuşit să reducă fondurile reale alocate artelor la aproape nimic, anunţând în acelaşi timp o creştere semnificativă a aceloraşi fonduri în registrele oficiale.

Acest lucru a fost realizat prin recurgerea la anumite artificii împrumutate de la poeţii

cetăţii (ale căror instrumente politicienii şi le-au însuşit cu mare satisfacţie, dispreţuindu-i în acelaşi timp pe poeţii care Ie inventaseră). Metonimia, de exemplu, procedeul prin care un poet foloseşte o parte sau un atribut al unui lucru pentru a reprezenta acel lucru („coroana” pentru „rege”, de exemplu), i-a permis ministrului de resort să reducă fondurile cheltuite pentru subvenţionarea materialelor de lucru ale artiştilor. Tot *ceea ce* primea acum orice artist din partea municipalităţii, indiferent de nevoile sale, era o pensulă nr. 4 din păr de şobolan, deoarece, în vocabularul oficial al secretarului, termenul „pensulă” era folosit pentru a desemna „echipamentul artistului”. Metafora, cel mai comun artificiu poetic, a fost folosită cu mare succes de aceşti magicieni ai finanţelor. într-un caz celebru, o sumă de zece mii de dinari de aur fusese pusă deoparte cu mult timp în urmă pentru cazarea artiştilor bătrâni. Prin simpla redefinire a cămilelor, folosite în transportul public, drept „locuinţe temporare”, ministrul de finanţe a putut contabiliza costul întreţinerii acestor animale (pentru care era responsabilă municipalitatea) ca parte a sumei alocate pentru locuinţele artiştilor, deoarece artiştii bătrâni foloseau într-adevăr cămilele publice subvenţionate pentru a se deplasa dintr-un loc în altul.

„Adevăraţii artişti”, spuneau cetăţenii, „nu au de ce să se plângă. Dacă sunt cu adevărat buni în ceea ce fac, vor câştiga un dinar indiferent de condiţiile sociale. Ceilalţi – aşa-

numiţii experimentatori, cei care fac după capul lor, profeţii – sunt cei care nu câştigă un ban şi se plâng de condiţia lor. Un bancher care nu ştie să facă profit ar da faliment. Un birocrat care nu
ar recunoaşte necesitatea de a bloca lucrurile
ar >
rămâne fără slujbă. Aceasta este legea supravieţuirii. Ninive este o societate care priveşte spre viitor”.

Este adevărat că, în Ninive, o mână de artişti (şi multi escroci) duceau un trai decent, iar societăţii ninivite îi plăcea să recompenseze câţiva dintre creatorii produselor de consum. Ceea ce societatea nu recunoştea, desigur, era marea masă a artiştilor ale căror încercări curajoase şi eşecuri eroice înlesneau succesul celorlalţi. Societatea nu trebuia să finanţeze nimic din ceea ce nu-i plăcea sau nu înţelegea la prima vedere. Adevărul era că o mare parte dintre artişti ar fi perseverat, bineînţeles, indiferent de situaţie, pur şi simplu pentru că trebuiau să o facă, pentru că spiritul îi îndemna să lucreze noapte de noapte. Ei continuau să scrie, să picteze, să compună şi să danseze prin orice mijloace pe care le aveau la îndemână. „La fel ca orice alt lucrător din societate”, erau de părere cetăţenii din Ninive.

Se spune că, la aflarea acestui aspect deosebit al înţelepciunii ninivite, lona şi-a adunat curajul profetic şi a ieşit în piaţa publică din Ninive, pentru a se adresa mulţimii. „Artistul”, a încercat lona să

explice, „nu este ca orice alt lucrător din societate. Artistul se ocupă cu realitatea: realitatea interioară şi exterioară transformată în simboluri pline de sens. Cei care lucrează cu bani lucrează cu metafore în spatele cărora nu stă nimic. Este minunat să te gândeşti la miile şi miile de agenţi de bursă din Ninive, pentru care realitatea înseamnă creşterea şi scăderea arbitrară a unor cifre care, în visul lor, se transformă în bogăţie – dar o bogăţie care există doar în imaginaţia lor. Niciun scriitor de fantasy, niciun artist al realităţii virtuale nu ar putea spera vreodată să inspire publicului o încredere atât de profundă în ficţiune precum cea care se manifestă într-o adunare de agenţi de bursă. Bărbaţi şi femei maturi care nu vor lua în considerare nici măcar pentru o clipă realitatea unicornului, chiar şi numai ca simbol, vor accepta ca pe un fapt de necontestat că deţin o cotă-parte din pântecele de cămilă ale naţiunii şi, în această convingere, se consideră fericiţi şi la adăpost”. în momentul în care lona a ajuns la sfârşitul acestui paragraf, piaţa publică din Ninive era pustie.

Din toate aceste motive, lona a hotărât să fugă atât de Ninive, cât şi de Domnul, şi s-a îmbarcat spre portul Tarsis. Acum, marinarii de pe corabia care îl purta pe lona erau toţi oameni din lope, un port situat nu departe de Ninive. După cum ştia toată lumea, Ninive era o societate măcinată de lăcomie. Nu de ambiţie, care este un impuls creator, ceva ce posedă toţi artiştii, ci de impulsul steril de a

strânge avere doar din plăcere. în schimb, lope fusese, vreme de lungi decenii, un loc în care profeţilor li se permitea un grad tolerabil de libertate. Locuitorii din lope acceptau afluxul anual de bărbaţi bărboşi şi zdrenţăroşi şi de femei neîngrijite, cu priviri sălbatice, primindu-i cu un anumit grad de simpatie, deoarece prezenţa lor aducea cetăţii o publicitate gratuită atunci când profeţii călătoreau mai departe în alte oraşe, unde adesea menţionau numele lope în termeni foarte prietenoşi. De asemenea, sezonul periodic al profeţiilor aducea la lope vizitatori curioşi şi iluştri, iar hangiii şi proprietarii de caravanseraiuri nu aveau motive să se plângă de atâtea solicitări de cazare şi de masă.

Dar, când au venit vremuri grele în Ninive, şi greutăţile sale economice s-au răsfrânt asupra orăşelului lope, când profiturile afacerilor au scăzut, şi bogăţii din lope au fost constrânşi să-şi vândă unul dintre carele lor împodobite trase de şase cai sau să închidă câteva fabrici din regiunea muntoasă, unde muncitorii lucrau în condiţii mizere, atunci prezenţa în lope a artiştilor profeţi a început să fie privită cu ochi răi. Acum, toleranţa şi generozitatea fantezistă din vremuri mai prospere erau în ochii cetăţenilor din lope păcătos de risipitoare, iar mulţi dintre ei considerau că artiştii sosiţi în micul lor refugiu pitoresc nu ar trebui să emită pretenţii şi să fie mulţumiţi cu ce primesc: cazare în cele mai sărăcăcioase clădiri din lope, refuzul unor instrumente de

lucru adecvate, permisiunea de a-şi finanţa singuri proiectele trăsnite. Când au fost constrânşi să evacueze camerele pentru a le face loc oaspeţilor plătitori din Babilon, artiştilor li s-a atras atentia că ei, ca artişti, ar trebui să ştie că a sta sub bolta înstelată înveliţi în piei de capră urât mirositoare este ceva onorabil, aşa cum făcuseră şi vestiţii profeţi şi poeţi din zilele de dinaintea Potopului.

Şi totuşi, chiar şi în acele vremuri de restrişte, cei mai multi cetăţeni au continuat să nutrească fată de ȷ ȷ ? profeţi o oarecare consideraţie sinceră, oarecum asemănătoare cu afecţiunea fată de animalele de .> > companie bătrâne care le fuseseră alături încă din copilărie, şi de aceea au încercat în mai multe feluri să le ofere un spaţiu de locuit, chiar şi atunci când lucrurile nu mergeau bine. Aşa se face că, după ce s-a declanşat furtuna, şi corabia din lope a fost lovită de valuri năprasnice, marinarii iopiţi s-au nelinişstit şi au şovăit înainte de a da vina pe lona, oaspetele lor artistic. Nedorind să ia măsuri drastice, au încercat să se roage la propriii lor zei, despre care ştiau că stăpânesc cerurile şi marea, dar fără rezultate vizibile. De fapt, furtuna s-a înteţit, ca şi cum zeii iopiţilor ar fi avut alte lucruri la care să se gândească şi ar fi fost deranjaţi de tânguirile marinarilor. Atunci marinarii au apelat la lona (care se afla în cală, dormind în timpul furtunii, aşa cum mai fac uneori artiştii), l-au trezit şi i-au cerut sfatul. Chiar şi când lona le-a spus, cu o urmă de mândrie

de artist, că furtuna este numai vina lui, marinarii s-au arătat reticenţi în a-I arunca peste bord. Cum ar putea un artist amărât să stârnească o asemenea urgie? Cât de mult ar putea un profet sărman să mânie marea de culoarea vinului^? Insă furtuna se înteţea, vântul vuia printre catarge, scândurile gemeau şi scânceau când valurile le loveau şi, în cele din urmă, unul câte unul, marinarii şi-au amintit de vechile adevăruri ninivite învăţate pe genunchii bunicii: toţi artiştii erau, de regulă, nişte profitori, iar singurul lucru pe care lona şi cei de teapa lui îl faceau toată ziua era să compună poeme în care se plângeau de una, de alta şi proferau vorbe ameninţătoare despre cele mai neînsemnate vicii. Şi de ce ar trebui ca o societate în care lăcomia este forţa

>

motrice să sprijine pe cineva care nu contribuie la acumularea imediată de bogăţie? Prin urmare, aşa cum le-a explicat unul dintre navigatori tovarăşilor săi, să nu ne învinovăţim pentru cum am condus corabia. Pur şi simplu să acceptăm *mea culpa* lui lona şi să-l aruncăm pe nenorocit în apă. El nu se va împotrivi. De fapt, chiar el a cerut-o.

Acum, chiar dacă lona s-ar fi răzgândit şi ar fi susţinut că unei nave, sau unei nave-stat, chiar i-ar prinde bine câteva profeţii înţelepte care să servească drept balast şi să o menţină stabilă, marinarii învăţaseră din lunga experienţă cu politicienii din Ninive meşteşugul de a face pe surzii^. Străbătând

în zigzag oceanele lumii în căutare de noi teritorii pe care să desfasoare schimburi comerciale libere şi profitabile, navigatorii au presupus că, indiferent ce ar spune sau face un artist, greutatea banilor va fi întotdeauna un balast mai stabil decât orice argument artistic.

Când l-au aruncat pe lona peste bord, şi marea s-a potolit din nou, marinarii au căzut în genunchi şi i-au mulţumit Dumnezeului lui lona. Nimănui nu-i place să fie zdruncinat pe o corabie care se clatină şi, cum legănarea a încetat imediat ce lona a atins suprafaţa apei, navigatorii au dedus pe dată că, într-adevăr, el era de vină şi că acţiunea lor a fost justificată. Cu siguranţă că aceşti marinari nu beneficiaseră de o educaţie clasică sau de darul previziunii, altfel ar fi ştiut că argumentul pentru uciderea artistului se bucurase cândva de o reputaţie prestigioasă (pe care avea să o dobândească din nou în secolele următoare). Ar fi ştiut că există un impuls străvechi, răspândit la temelia fiecărei societăţi umane, de a ocoli creatura incomodă care încearcă în permanenţă să ne răstoarne convingerile. Pentru Platon, în primul rând, adevăratul artist este omul de stat, cel care modelează statul în conformitate cu un model divin de Dreptate şi Frumuseţe. Pe de altă parte, artistul obişnuit, scriitorul sau pictorul nu reflectă această realitate demnă, ci produce în schimb simple fantezii, improprii pentru educaţia tinerilor.

Ideea că arta este utilă doar dacă serveşte

statului a fost îmbrăţişată cu ardoare de o serie de guvernări variate: împăratul Augustus l-a exilat pe poetul Ovidiu din cauza unei scrieri pe care Augustus o considera o ameninţare subtilă. Biserica a condamnat artiştii care distrăgeau atentia credincioşilor de la dogma sacră. În Renaştere, artiştii au fost cumpăraţi şi vânduţi ca nişte curtezane, iar în secolele al XVIII-lea şi al XlX-lea au fost reduşi (cel puţin în imaginaţia publicului) la nişte creaturi care trăiesc în mansarde şi se sting de melancolie şi tuberculoză.

Flaubert a consemnat viziunea burgheză asupra artistului în *Dicţionar de idei primite de-a gata-. „Artişti* – Sunt cu toţii nişte impostori. Trebuie să le lauzi dezinteresul (formulă învechită). Să te miri că sunt îmbrăcaţi ca şi ceilalţi oameni (formulă învechită). Câştigă sume uriaşe, pe care le aruncă pe fereastră. Sunt adeseori invitaţi la petreceri. O femeieartist nu poate fi decât o târfa.”—

Aşadar, lona a fost azvârlit în apă şi înghiţit de un peşte mare. Viaţa în burta moale şi întunecată a peştelui nu era chiar atât de rea. Pe parcursul celor trei zile şi trei nopţi, legănat de freamătul planctonului şi al creveţilor nedigeraţi, lona a avut timp să reflecteze. Era un lux pe care artiştii rareori şi-l permiteau. în burta peştelui nu mai existau termene-limită, bonuri de achitat la băcănie, scutece de spălat, cine de gătit, nu mai era atras în conflicte de familie exact în momentul în care venea cuvântul potrivit

pentru a încheia sonetul, nu mai existau directori de bancă pe care să-i implore şi nici critici la care să scrâşnească din dinţi. Prin urmare, în timpul celor trei zile şi trei nopţi, lona s-a gândit, s-a rugat, a dormit şi a visat. Şi, când s-a trezit, s-a văzut regurgitat pe uscat, iar Vocea lui Dumnezeu îl bătea iar la cap: „Du-te, mergi şi caută Ninive şi joacă-ţi rolul. Nu contează cum vor reacţiona ei. Orice artist are nevoie de un public. O datorezi muncii tale.”

De data aceasta, lona a făcut întocmai cum i-a spus Dumnezeu. Un anumit grad de încredere în importanţa meseriei sale îl căpătase în burta întunecată a peştelui şi a simtit îndemnul de a-şi etala arta în Ninive. Dar abia îşi începuse reprezentaţia, abia rostise cinci cuvinte din textul său profetic, când regele din Ninive a căzut în genunchi şi s-a pocăit, cetăţenii şi-au sfâşiat cămăşile şi s-au pocăit, ba chiar şi vitele din Ninive au mugit la unison, pentru a arăta că şi ele se pocăiesc. Regele, cetăţenii şi vitele din Ninive s-au îmbrăcat cu toţii în veşminte din pânză aspră, de sac, şi şi-au turnat cenuşă-n cap, asigurându- se unii pe alţii că ce a fost a fost, şi şi-au strigat pocăinţa către Cel de Sus. Văzând această demonstraţie orgiastică de pocăinţă, Dumnezeu şi-a retras ameninţarea asupra oamenilor şi vitelor din Ninive. Dar lona, bineînţeles, s-a înfuriat. Spiritul lui „anarhic”, aşa cum l-au numit unii, s-a răzvrătit în el, şi lona a plecat să-şi rumege nemulţumirea în deşert, la o oarecare distantă de cetatea iertată. Trebuie

să ne amintim că Dumnezeu a făcut să crească o plantă din ţărâna stearpă pentru a-l proteja pe lona de căldură şi că acest gest caritabil al lui Dumnezeu l-a îndemnat pe lona să fie din nou recunoscător, după care Dumnezeu a făcut ca planta să se usuce, iar lona s-a trezit pentru a doua oară pârjolit de soare. Nu ştim dacă trucul lui Dumnezeu cu planta a fost o lecţie menită să-l convingă pe lona de bunele sale intenţii. Poate că lona a văzut în acest gest o alegorie a fondurilor care i-au fost mai întâi acordate, şi apoi retrase după reduceri de cheltuieli de către Fundaţia Naţională pentru Arte din Ninive – un gest care l-a lăsat să se ardă neprotejat în soarele amiezii. lona a înţeles, fără îndoială, că în vremuri de restrişte – în vremuri în care săracii sunt mai săraci, şi bogăţii abia se pot menţine în categoria de impozitare multimiliardară – Dumnezeu nu avea de gând să se preocupe de probleme legate de meritul artistic. Fiind el însuşi un autor, Dumnezeu a avut, cu siguranţă, o oarecare compasiune pentru situaţia dificilă a lui lona: dorinţa lui de a avea timp să lucreze la gândurile sale fără să-şi bată capul cu ce va pune pe masă; dorinţa ca profeţiile sale să apară pe lista de bestsellere a ziarului local şi totuşi să nu fie confundat cu autorii de cărţi comerciale sau lacrimogene; dorinţa de a tulbura mulţimile cu vorbele sale înflăcărate, dar ca să le stârnească revolta, nu supunerea; dorinţa ca Ninive să privească în adâncul sufletului său şi să recunoască faptul că forţa, înţelepciunea şi însăşi viaţa sa nu se regăsesc

în grămezile de monede care cresc zilnic ca nişte piramide funerare pe birourile bancherilor, ci în munca artiştilor şi în cuvintele poeţilor săi, precum şi în furia vizionară a profeţilor săi, a căror misiune e să zguduie corabia pentru a menţine vigilenţa cetăţenilor. Dumnezeu a înţeles toate acestea, aşa cum a înţeles furia lui Iona, întrucât nu este imposibil să ne imaginăm că Dumnezeu însuşi învaţă uneori câte ceva de la artiştii săi.

Totuşi, deşi Dumnezeu a făcut să ţâşnească apă din piatră seacă şi i-a făcut pe oamenii din Ninive să se pocăiască, tot nu i-a putut face să gândească. De vite, incapabile de raţiune, putea să-i fie milă. Dar, vorbindu-i lui Iona ca de la Creator la creator, ca de la Artist la artist, ce trebuia să facă Dumnezeu cu un popor care, după cum a spus cu o ironie atât de divină, „nu-şi cunoştea dreapta sau stânga”?

La aceasta, Iona a încuviinţat din cap şi a rămas tăcut.

78 Aluzie la epitetul folosit deseori de Homer în *Iliada* şi *Odiseea,* 0ÎV09 KOVTog (n. tr.).

79 întregul pasaj face referire la metafora navei-stat expusă de Platon în dialogul *Republica,* în Cartea aVI-a, 488a—489d (n. tr.).

80 Gustave Flaubert, *Dicţionar de idei primite de-a gata,* trad. de Irina Mavrodin, Art, Bucureşti, 2007 (n. red.).

DONA EMILIA

Ţările ar putea fi caracterizate prin intermediul celor mai îndrăgite personaje din cărţile lor pentru copii. Anglia ar putea fi văzută ca Alice, confruntată în permanenţă cu reguli sociale şi prejudecăţi absurde, Italia ca Pinocchio, rebelul şi glumeţul Pinocchio, care îşi doreşte să devină „un băiat adevărat”, Elveţia ca Heidi, cea exagerat de politicoasă, iar Canada ca Anne de la Green Gables, inteligenta şi grijulia supravieţuitoare. Poate că Statele Unite s-ar vedea reflectate în Dorothy, eroina care, la final, trebuie să descopere că Oraşul de Smarald îşi datorează culoarea minunată ochelarilor cu lentile verzi pe care cetăţenii săi sunt obligaţi să-i poarte şi că Vrăjitorul aflat la guvernare nu este altceva decât un impostor al cărui

succes se bazează pe faptul că le oferă

oamenilor ceea ce cred ei că vor, în scurte izbucniri emoţionale. „Cum să nu fiu înşelător, dacă toţi mă silesc să fac lucruri despre care oricine ştie că nu se pot face?”—, se întreabă marele Oz spre finalul poveştii.

în acest context, Brazilia ar putea fi văzută ca *dona* Emilia, păpuşa peticită confecţionată din resturi de ţesături diferite, adusă la viaţă de mătuşa Anastasia, bucătăreasa de culoare, la ferma Ciocănitoarea Galbenă, undeva în zona rurală braziliană. în afara Braziliei şi, într-o oarecare măsură, a altor câtorva ţări din America de Sud, *dona* Emilia, mătuşa Anastasia şi ceilalţi locuitori ai fermei sunt necunoscuţi, dar în Brazilia sunt nemuritori, datorită cărţilor lui Jose Bento Renato Monteiro Lobato, un scriitor de la începutul secolului XX.

Ferma Ciocănitoarea Galbenă se află în proprietatea doamnei Benta şi a celor doi nepoţi ai ei, Pedrinho şi Lucia, cea din urmă cunoscută sub numele de Narizinho, din cauza nasului ei mic şi cârn. La fermă, copiii şi bunica lor dau viaţă unei serii de personaje imaginare (şi mai puţin imaginare), printre care se numără păpuşa înţeleaptă din ştiuleţi de porumb, numită Vicontele de Sabugosa, Saci Perere, cel cu un singur picior şi o pipă urât mirositoare, precum şi o varietate de animale vorbitoare. Mai este şi Cuca, un baubau care vine noaptea să tulbure visele copiilor.

Dona Emilia este preferata lui Narizinho, care refuză să ia masa dacă păpuşa nu stă lângă ea. Datorită unei pastile administrate

păpuşii de misteriosul doctor Caramujo, *dona* Emilia ajunge să vorbească. Primele ei cuvinte sunt o plângere la adresa gustului oribil de piele de broască pe care pilula i l-a lăsat în gură, iar de atunci încolo *dona* Emilia devine un izvor nesecat de critici, de ironii, de idei anarhice şi de gânduri independente care creează un univers verbal clocotitor, adesea mai puternic şi mai real decât cel oferit de lumea ierbii de pampas şi a palmierilor.

După câteva volume din saga, *dona* Emilia decide să îşi scrie memoriile, imitându-le pe cele ale unui alt ilustru făuritor de lumi, „englezul Robinson Crusoe”. Memoriile ei încep în stil clasic: „M-am născut în anul ***, în oraşul ***, într-o familie săracă, dar cinstită.” Când vicontele, care, în ciuda faptului că este cel mai cultivat, este păcălit să devină scribul ei, o întreabă dacă toate asteriscurile sunt menite să-i ascundă vârsta reală, *dona* Emilia, eterna provocatoare, îi răspunde: „Nu. Asta e doar pentru a-i supăra pe viitorii istorici indiscreţi.” Rugată de *dona* Benta să explice ce este cu aceste memorii pe care le scrie, *dona* Emilia o lămureşte: „Un scriitor de memorii scrie până când simte că i se apropie ceasul. Atunci se opreşte şi lasă finalul în alb. Şi apoi moare împăcat.” După care adaugă: „Dar eu nu intenţionez să mor. O să mă prefac că sunt pe moarte, şi ultimele mele cuvinte o să fie: «Apoi am murit».” Tristram Shandy, amintindu-şi de zilele dinaintea naşterii sale, şi *dona* Emilia, de cele de după moartea sa, se află la cei doi poli

literari ai artei autobiografice. *Dona* Emilia are puteri magice, putând călători în timp şi spaţiu, şi uneori îi ia cu ea pe Narizinho şi Pedrinho pe planete îndepărtate şi în epoci trecute. Ea îşi lasă amprenta oriunde ajunge şi le face cunoştinţă copiilor cu tot soiul de creaturi fantastice şi personaje istorice, fie că este vorba de un centaur, un Hercule sau un Pericle. întrebată dacă spune adevărul în toate aceste aventuri, *dona* Emilia explică: „Adevărul este un fel de minciună bine cusută, o minciună de care nimeni nu se îndoieşte. Şi asta-i tot.”

După moartea lui, criticii l-au acuzat pe Monteiro Lobato de rasism şi au încercat să-i interzică operele (aşa cum în Anglia s-a încercat interzicerea cărţilor din seria *latâ-lpe Noddy* a lui Enid Blyton, şi în Japonia, a aventurilor lui Pinocchio), subliniind referinţele denigratoare la personajele de culoare din poveştile sale. Aceste afirmaţii pot fi adevărate în ceea ce-l priveşte pe autor, dar ele nu ţin cont de ceea ce au citit copiii în aceste poveşti şi de ceea ce îşi amintesc ei ca adulti. Ceva din aventurile de la ferma Ciocănitoarea Galbenă se ridică mult deasupra oricăror prejudecăţi pe care autorul lor le-ar fi avut în sinea lui şi îi transformă pe *dona* Emilia şi pe prietenii ei în tovarăşi de încredere, chiar necesari în drumul nostru printre minciunile bine cusute din care este acum alcătuită harta lumii.

81 L. Frank Baum, *Vrăjitorul din Oz,* trad. de Joszefina şi Camil Baltazar, Ed. Litera, Bucureşti, 2013 (n. tr.).

WENDIGO

Ştim de multă vreme că totul trebuie să aibă o
>
umbră: ziua are noapte, viaţa conştientă somn, faţa publică ascunde gânduri private. La uşa unei mici biserici din nordul Quebecului se află statuia unei femei: privită din faţă, are un aspect atrăgător, dar din spate dezvăluie o mulţime de viermi şi larve care colcăie prin măruntaiele şi coastele expuse.

Singuri în regiunile hibernale ale Canadei, care se întind de la râul Saint-Maurice până la râul Ottawa, vânătorii algonkini au închipuit un tovarăş teribil care să le dea formă fricilor. Vântul urlător îi conferea rapiditate şi glas, zăpada – o inimă de gheaţă, copacii înalţi –, o statură gigantică, ceaţa sfâşiată – chipul său mutilat şi buzele

sfârtecate sub care se dezvăluie dinţii j » ameninţători. Dar, cea mai hidoasă trăsătură, propria teamă de foamete a vânătorilor, a insuflat creaturii o poftă de carne de om.

Ei l-au numit Wendigo, Windigo, Wittako sau Wittikka (există treizeci şi opt de ortografii diferite), iar în limba altor triburi a primit nume pe măsură, cum ar fi Atchen sau Wechuge. în 1743, comerciantul James Isham a consemnat cuvântul sub forma „Whiteco” şi l-a tradus tranşant prin „Diavolul”. La început, cei care credeau în existenţa lui Wendigo au încercat în numeroase cronici să-şi mărturisească

J groaza sfâşietoare care nu putea fi exprimată în cuvinte. în relatările ulterioare, rămâne doar fantoma acestei spaime spectrale, iar Wendigo este fie inspectat cu sânge rece din punct de vedere antropologic sau cu o curiozitate psihologică, fie reconstruit din scheletul său îngheţat cu instrumentele ficţiunii, ca în unele dintre povestirile lui Algernon Blackwood şi August Derleth.

La fel ca vampirul sau vârcolacul, Wendigo este un spirit contagios şi ne poate transforma pe toţi în wendigo. John Robert Colombo, expert în Wendigo, explică mai multe posibilităţi prin care se poate întâmpla acest lucru: „A fi muşcat de creatură înseamnă contaminare sigură. A visa un Wendigo anunţă transformarea într-un Wendigo. Un vraci sau un şaman, prin vrăjile

sale, poate metamorfoza peste noapte o persoană sănătoasă într-un monstru însetat de sânge.” Odată infectată, moartea este singura scăpare pentru nefericita victimă. în povestirea lui David Thompson *Mâncătorii de oameni* citim despre un anume Nahathaway, un indian din tribul Cree, care era „un muncitor harnic şi un bun meşter de capcane, dar un vânător de elani neglijent”, care „de două ori a fost atât de slăbit de foame, încât a fost pe punctul de a-şi mânca unul dintre copii”. Această nevoie saturniană nu l-a mai părăsit niciodată şi se înrăutăţea când bea grog. Atunci mormăia gânditor:
„Nee weet to go” (cuvinte pe care Thompson ni le traduce în mod util prin „Trebuie să fiu un mâncător de oameni”), moment în care tovarăşii săi îl legau până când acesta se liniştea. Thompson încheie astfel: „Trei ani mai târziu, această dispoziţie tristă se manifesta atât de des, încât băştinaşii au intrat în panică. L-au împuşcat şi i-au ars trupul până la cenuşă, astfel încât fantoma lui să nu rămână pe lumea asta.”

Foamea naşte foame, iar cei mai predispuşi la atenţia unui Wendigo sunt mâncăcioşii lacomi. Antropologul Diamond Jenness afirmă că „un om lacom care mănâncă unt sau grăsime cu lingura sau bea sosul dintr-un castron în loc să îl amestece cu cartofii este deosebit de predispus să devină Wendigo. Copiii sunt, prin urmare, educaţi să mănânce cu • • V *CC* gnja .

Wendigo, după cum s-a afirmat, este un canibal şi, totodată, mai misterios, propria noastră imagine de coşmar, un dublu precum

doppelgânger-\A german şi *fetch*-\A scoţian (care îi „înşfacă” pe cei care urmează să moară). întâlnirea cu propria sosie este un semn de nenorocire iminentă (cu excepţia folclorului evreiesc, unde întâlnirea anticipează darul profeţiei), iar victima este ostracizată de semenii săi. Acest aspect al lui Wendigo este descris într-o baladă a lui C.D. Shanly, *The Walker of the Snow* [„Călător prin nămeţi”], publicată în mai 1859, în care un călător rătăcit întâlneşte o „siluetă întunecată” care, asemenea lui Virgiliu, merge alături de el, însă nu lasă „nicio urmă de tălpi pe zăpadă”. Apariţia este atât de înspăimântătoare, încât părul călătorului devine alb, iar, când este salvat de un grup de vânători de vidre, nimeni nu îndrăzneşte să-i vorbească. „M-au ridicat şi nimeni nu vorbea,/ Căci ştiau că-n noapte-l zărisem/ Pe vânătorul-umbră şi sub vraja rea/ A lui pe loc mă veştejisem.”

Să fie oare albul pustietăţilor îngheţate ale Nordului cel care impune prezenţa fantomatică a lui Wendigo, sau figura de coşmar pe care, prea cumplită pentru a o accepta drept creaţie a minţii noastre, o ancorăm în pagina albă a peisajului hibernal? Deşertul arab duce la apariţia fetei morgana, dealurile verzi ale Irlandei sunt împânzite de Omuleţi, iar oceanul nesfârşit este casa lui Kraken, care se va ridica doar după ce va suna trâmbiţa finală. Canada a ales să fie bântuită de ceva la fel de vast şi de alb ca imaginea sa din atlasul şcolar, nedefinit şi tainic, teribila umbră a caracterului său

primitor.

BUNICUL LUI HEIDI

Nimeni nu pare să ştie prea multe despre viaţa acestui pustnic. Se presupune că este urâcios, morocănos şi nesociabil, având reputaţia de a le arăta oamenilor uşa dacă urcă până la căsuţa lui din Alpii elveţieni. De la un an la altul, el stă departe de biserică. Oamenii îl consideră un păgân, cu sprâncenele sale zburlite care se întretaie la mijloc ca un tufiş şi cu barba sa căruntă, imensă şi neîngrijită. Când, o dată la douăsprezece luni, se plimbă pe drumul de munte cu toiagul său răsucit, oamenii se feresc din calea lui. Toţi se tem să-l întâlnească între patru ochi. I se spune

Unchiul Alm („Unchiul-din- munţi”), dar nimeni nu ştie exact de ce. Se zvoneşte că a fost cândva moştenitorul unei ferme mari într-o

localitate învecinată şi că în tinereţe, făcând pe grozavul, a pierdut totul la băutură şi la jocurile de noroc. Părinţii săi calvini au murit de supărare, iar el a dispărut pentru o vreme, dar nimeni nu ştie exact unde. După mulţi ani s-a întors pe meleagurile natale cu Tobias, fiul său adolescent. Tobias s-a făcut dulgher şi s-a dovedit a fi un tânăr liniştit şi statornic, căsătorindu-se în cele din urmă cu o fată pe nume Adelheid. într-o zi, în timp ce Tobias ajuta la construirea unei case, o grindă a căzut peste el şi i-a curmat viata. Adelheid nu şi-a mai revenit niciodată

din şoc şi, la doar câteva săptămâni după moartea lui Tobias, s-a stins şi ea, lăsând în urmă o fetită de un an, botezată Heidi, după numele mamei sale. Oamenii spuneau că pe Unchiul Alm îl pedepsise Cerul pentru nelegiuirile sale, iar adevărul este că, după moartea fiului său, el nu a mai vorbit cu nimeni. S-a mutat în Alpi şi a trăit acolo; „Dinţi n-are, n-are ochi, nici gust, nimic”, după cum ar fi spus Jacques în *Cum vă plac^y* blestemându-l pe Dumnezeu şi toate lucrările sale.

Heidi este crescută de mătuşa ei maternă şi de fiica acesteia, dar, când fiicei i se oferă un loc de muncă în Frankfurt, ele hotărăsc să o lase pe Heidi cu bunicul ei mizantrop. Lui

Heidi îi convine de minune acest lucru. în căsuţa bătrânului, alături de capre (pe cea albă o cheamă Micuţa Lebădă, iar pe cea brună, Ursuleţul), dormind pe un pat de fân pe care şi l-a făcut singură, înconjurată de un peisaj desprins parcă dintr-o carte poştală, cu flori albe şi vulturi ţipători, Heidi, în vârstă de numai cinci ani, simte că este liberă să facă ce vrea. Şi chiar şi mai târziu, când este trimisă la Frankfurt pentru a învăţa manierele oamenilor civilizaţi şi devine însoţitoarea unui copil invalid, ea continuă să-şi exercite libertatea, găsind modalităţi de a-i ajuta pe oamenii pe care i-a lăsat în urmă, chiar dacă, aşa cum îi mărturiseşte mai târziu bunicului ei, uneori simţea că nu mai poate îndura să fie departe de el şi de munţi şi credea că se va sufoca fără să vorbească despre tristeţea ei, „pentru că ar fi fost lipsit de recunoştinţă”^. Fiind un copil năzdrăvan (ca Huckleberry Finn, ca Mowgli sau ca Peter Pan), Heidi are natura acelui *bon sauvage* imaginat de Rousseau, intrinsec bună, aducând pâiniţe moi de la oraş pentru bătrâna oarbă şi fără dinţi cu care se împrieteneşte şi purtându-le tuturor de grijă. Lumea vede în Heidi simbolul elveţianului, care oferă echivalentul ciocolatelor reconfortante şi al conturilor offshore.

în cele din urmă, bătrânul păgân este mântuit. „Nu există cale de întoarcere şi cel pe care Dumnezeu l-a uitat rămâne uitat pentru totdeauna”, îi spune el lui Heidi, care însă îi corectează această eroare dogmatică. „Oh, nu, bunicule, există cale de întoarcere”,

îi spune ea. Convins de Heidi, bunicul merge la biserică pentru prima dată de la moartea fiului său şi are parte de o renaştere spirituală. „Ei bine”, îi spune el lui Heidi, „sunt mai fericit azi decât merit, mai fericit decât am crezut vreodată că se poate; e bine să fii împăcat cu Dumnezeu şi cu oamenii! Dumnezeu a fost bun cu mine când mi te-a trimis în casa mea”. Aproape că putem auzi clopotele bisericii bătând pe fundal şi corurile îngereşti din înalturi. Este un final foarte suspect pentru bătrânul ţap autarhic, care pare mereu pe punctul de a răbufni în spatele trăsăturilor sale severe şi răvăşite. Dacă Heidi este o figură extrovertită şi izbăvitoare, atunci cine este bunicul aspru, mântuit în cele din urmă? Ce reprezintă el, retras în sine ca un porc spinos, în ţinutul său bucolic, aproape de ceruri?

Se zice că Elveţia, o ţară neutră, mică şi înconjurată de munţi, se apără după principiul porcului spinos: fa-te ghem şi arată-ţi spinii. Timp de şapte secole, elveţienii au fost de părere că apărarea cea mai bună nu este să ataci, ci să stai liniştit, înarmat până în dinţii buni pentru iodlere. Nu au participat niciodată Ia o bătălie peste hotare, nici măcar atunci când războaiele mondiale faceau ravagii în jurul lor. Armata lor este formată din propriii cetăţeni, care au obligaţia de a se instrui şi care îşi păstrează uniformele şi armele acasă, alături de alpenştoc— şi lederhozeni-^. Şi-au transformat ţara într-un imens câmp minat, cablând toate tunelurile şi podurile strategice

pentru a fi aruncate în aer în caz de invazie, printr-o simplă apăsare de deget preventivă. Sabotajul, pentru duşmanii Elveţiei, ar însemna să înlăture, nu să plaseze bombe. Deviza neoficială a Elveţiei este, nu fără o anumită ironie, aceeaşi cu a muşchetarilor: „Toţi pentru unul şi unul pentru toţi.”

John Ruskin dispreţuia ceea ce el numea „falsitatea patetică”, adică atribuirea emoţiilor umane unui peisaj, şi susţinea că „omul care percepe corect, în ciuda sentimentelor sale” va vedea lucrurile din această lume, de pildă o primulă, „în realitatea simplă şi stufoasă, indiferent de câte asociaţii şi pasiuni s-ar putea aduna primprejur”. Şi totuşi, este oare o greşeală să vedem în tara muntoasă unde trăieşte bunicul fără voie al lui Heidi un ecou al acestuia, văzându-şi în mod înşelător de treabă, dar nutrind în tot acest timp în adâncul său pasiuni mistuitoare şi avertizând: „Cei care îmi încalcă proprietatea vor fi împuşcaţi”?

82 William Shakespeare, *Opere complete,* voL 5, trad. de Virgil Teodorescu, Univers, Bucureşti, 1986 (n. red.).

83 Johanna Spyri, *Heidi (Fetiţa munţilor),* trad. de Mariana Petrescu, Tedit FZH, Bucureşti, 1998; toate citatele sunt preluate din această ediţie (n. red.).

84 Baston rezistent şi reglabil, cu vârf metalic, folosit de alpinişti şi de cei care fac plimbări pe teren accidentat (n. tr.).

8^ Pantaloni scurţi din piele specifici portului popular din Alpi (n. tr.).

ELS CEA ISTEAŢ

Basmele au un mod de a explica subtil o mare parte din ceea ce este întunecat şi înfricoşător în lume. Natura noastră sceptică le-a conferit conotaţia de falsuri, de dorinţe deşarte şi iluzii, dar ceva mai profund decât incredulitatea ne împiedică să uităm că antidotul unui blestem poate fi un somn de o sută de ani şi că ceva viclean şi cu dinţi ascutiti poate să ne aştepte întins în patul bunicii noastre.

Else cea isteaţă este povestea unei fete căreia părinţii i-au promis că o vor mărita dacă se va dovedi nu doar isteaţă, ci şi grijulie. în timpul mesei la care părinţii ei l-au invitat pe Hans, viitorul ei soţ, Else coboară

în pivniţă ca să scoată nişte bere. Ridicând privirea, ea observă un fier de plug prins de grinda de deasupra capului şi se gândeşte: „Dacă eu mă mărit cu Hans şi dacă vom avea un copil şi dacă acesta va creşte mare şi dacă noi îl vom trimite în pivniţă după bere şi dacă el va trebui să scoată berea din butoi, ar putea să-i cadă în cap fierul de plug şi să-l lovească de moarte!”— Cuprinsă de panică, Else izbucneşte în plâns. între timp, părinţii ei, îngrijoraţi de faptul că Else întârzie atât de mult să se întoarcă la masă, o trimit pe slujnică jos să vadă ce se petrece. Else îi explică slujnicei motivul temerilor sale, iar aceasta începe să plângă şi să suspine alături de stăpână-sa. Un servitor este apoi trimis să vadă ce-i cu slujnica, după băiat vine mama, după mamă vine tatăl şi cu toţii deplâng cu mare jale soarta fiului care s-ar putea naşte într-o zi. în cele din urmă, Hans se alătură familiei în pivniţă, ascultă întreaga poveste şi le spune că nici nu-şi putea dori „o nevastă mai înţeleaptă” decât Else şi că pot să facă nunta. Problema berii este complet dată uitării.

La un moment dat am fost cu totii chemaţi în pivniţă pentru a fi martori la un eveniment presupus iminent şi pentru a deplânge o tragedie care încă nu sa petrecut, în loc să îndepărtăm fierul de plug care ar putea ameninţa într-o zi viaţa unui copil care nici măcar nu a venit pe lume. Există o diferenţă între îngrijorările serioase privind starea lucrurilor, cauzate de corupţie, lăcomie şi setea de violenţă, pe de o parte, şi

sentimentul artificial al unei fatalităţi inevitabile pentru care nimeni nu este considerat responsabil, pe de altă parte. Lucruri îngrozitoare s-au întâmplat şi încă se întâmplă zi de zi şi noapte de noapte, dar nu din cauza unui fier de plug care ne-ar putea cădea în cap într-o după-amiază, ucigându-ne pe loc, ci mai degrabă din cauza faptelor unor femei şi bărbaţi amorali. „Zeii au devenit boli”, scria C.G. Jung la un deceniu după încheierea celui de-Al Doilea
Război Mondial, „iar Zeus nu mai guvernează Olimpul, ci *plexus solari* şi produce cazuri ciudate pentru consultul medical sau tulbură creierul politicienilor şi jurnaliştilor care declanşează fără să ştie epidemii psihice”-^.

Panica zilnică provocată de asaltul „ştirilor false” şi al teoriilor conspiraţiei le-a fost extrem de utilă celor aflaţi la putere, deoarece frica le permite să ia măsuri şi să emită ordonanţe care nu ar fi fost permise în vremuri mai rezonabile. „De ce niciun economist politic nu a prevăzut acest lucru?”, se întreabă cei ca Else atunci când la ştirile de seară se anunţă norii negri ai pierzaniei şi cer ca economiştii noştri politici să proclame vehement nişte dorinţe deşarte. „Adevărata ştiinţă a economiei politice”, scria John Ruskin în *Unto This Last,* „care încă trebuie să se distingă de ştiinţa bastardă, aşa cum medicina se deosebeşte de vrăjitorie şi astronomia de astrologie, este aceea care învaţă naţiunile să dorească şi să muncească pentru lucrurile care conduc la viaţă: şi care le învaţă să dispreţuiască şi să distrugă

lucrurile care duc la pieire”. Confruntaţi cu minciuni, deviza cititorilor creduli este cea a Sfântului Pavel: „Cred pentru că este imposibil”—; deviza cititorilor de ficţiune este cea a Falsei Broaşte-Ţestoase: „N-am mai auzit-o niciodată până acum, dar e un nonsens de la un capăt la altul”.

Ce se va întâmpla dacă, asemenea lui Else, vom persista în această aşa-numită isteţime? Ce se va întâmpla dacă vom renunţa la cugetarea sănătoasă şi ne vom lăsa antrenaţi într-o stare de panică imbecilizantă, influenţaţi de răbufniri politice incoerente şi de teorii ale conspiraţiei, iară a mai putea acţiona ca indivizi capabili de raţiune, fără a mai şti cine suntem cu adevărat?

Finalul basmului este un avertisment. După ce se însoară cu Else, Hans o trimite la câmp să muncească. Dar isteaţa Else îşi spune că mai întâi ar trebui să mănânce şi apoi să tragă un pui de somn, astfel că, atunci când soţul ei vine să o aducă acasă, o găseşte adormită în mijlocul grâului nesecerat. Drept pedeapsă, o acoperă cu o plasă de prins păsări, prevăzută cu nişte clopoţei, şi o lasă să doarmă în continuare. Când se trezeşte, Else vede că s-a întunecat, aude clopoţeii zornăind şi se întreabă dacă este cu adevărat ea însăşi. Bulversată, se întoarce acasă şi bate la fereastră. „Else este înăuntru?”, strigă ea. „Da”, îi răspunde soţul fără milă. Atunci pe Else o cuprinde o panică imensă. „Doamne, atunci înseamnă că eu nu sunt eu!”, strigă ea şi fuge, deposedată de numele şi de persoana ei, departe, peste hotarele

satului. Şi nimeni nu a mai văzut-o de atunci.

86 „Else cea isteaţă”, în *Poveştile Fraţilor Grimm,* trad. de Viorica S. Constantinescu, Polirom, Iaşi, 2007 (n. red.).
87 C.G. Jung, „Comentariu la «Secretul Florii de Aur»„, în *Opere complete,* voi. 13, *Studii despre reprezentările alchimice,* trad. de Daniela Ştefanescu, Trei, Bucureşti, 2017 (n. red.).
88 *Credo quia absurdum* este, de fapt, o afirmaţie atribuită lui Tertullian (n. red.).

LONG JOHN SILVER

Povestea naşterii *Comorii din insulă* este bine*
cunoscută; a celui mai faimos pirat al său, mai puţin.
Robert Louis Stevenson şi familia sa se întorseseră în
>
Anglia în iulie 1880, după un sejur obositor în California, iar părinţii săi, îngrijoraţi de starea lui precară de sănătate, i-au sugerat o cură de odihnă la Braemar, în Scoţia. Stevenson şi fiul său vitreg în vârstă de treisprezece ani, Lloyd Osbourne, începuseră o colaborare literară cu ceva timp înainte. Stevenson îi dăruise băiatului drept cadou o minipresă de tipărit şi, dând curs solicitărilor

insistente ale proaspătului editor, a compus o serie de „embleme” poetice care au fost tipărite, cu xilogravuri realizate de autor, într-o ediţie limitată, doar pentru membrii familiei.

La Braemar, Lloyd şi-a împodobit camera cu desene făcute de el însuşi, iar Stevenson a contribuit la decoratiuni cu o hartă colorată de mână a unei insule imaginare. Cedând rugăminţilor lui Lloyd, care presupunea, pe bună dreptate, că în spatele hărţii se ascunde o poveste, Stevenson a început să spună una despre piraţi şi comori îngropate. Singura cerinţă formulată de spectatorul unic al lui Stevenson a fost aceea ca scenariul să nu conţină personaje feminine. Povestea a început să curgă cu atâta uşurinţă, încât Stevenson a luat hotărârea să o aştearnă pe hârtie. În fiecare seară, după ce îşi încheia munca de peste zi, îi citea lui Lloyd cu voce tare ce scrisese. în curând, în public a apărut şi tatăl lui Stevenson. Atât bătrânul, cât şi băiatul urmăreau cu entuziasm desfăşurarea *y y* aventurilor. Scrierile lui Stevenson de până atunci – număraseră numai povestiri scurte, poezii şi eseuri. El nu încercase niciodată să scrie un roman. Acum, prilejul îi apăruse ca prin farmec.

De-a lungul vieţii, Stevenson fusese măcinat de tuberculoză, iar după ce a terminat Capitolul 16 s-a simţit prea slăbit pentru a continua. însă, când o revistă pentru copii, *Young Folk,* s-a oferit să publice opera în foileton sub titlul *Bucătarul de pe mare,* a ştiut că trebuie să găsească o modalitate de a

continua. La acea vreme, Stevenson avea 31 de ani şi îsi *y y* întreţinea singur familia.

Din dorinţa de a-i da posibilitatea lui Stevenson să respire un aer sănătos, familia a călătorit la Davos, în Elveţia. Acolo s-a simţit revigorat şi capabil să-şi reia activitatea. Stând în pat, întrucât i se interzisese să se ridice până la prânz pentru a nu-şi suprasolicita plămânii, a scris capitol după capitol, iar seara, servindu-se de forţele recăpătate, citea cu voce tare în faţa familiei sale. După ce ultimul capitol a fost publicat în revistă, Stevenson a hotărât să schimbe titlul în *Comoara din insulă.*

Multe dintre personaje sunt memorabile: căpitanul Billy Bones, care îşi cântă cântecul de pirat şi aşteaptă răbdător o moarte prevestită; abominabilul Blind Pew, a cărui voce este mai brutală decât gesturile sale brutale; decentul Squire Trelawney, care se încrede prea uşor în aparenţe; severul doctor Livesey sedus de o comoară ascunsă; Ben Gunn, abandonat, prins pe insulă, la un pas de nebunie; naratorul, tânărul Jim Hawkins, care îsi riscă viata lui şi a tovarăşilor săi pentru emoţia unei aventuri. Dar niciunul nu este la fel de memorabil ca Long John Silver, marinarul şchiop, al cărui papagal repetă cuvântul de rău augur „Piaştri”-^. Atunci când, la o treime din carte, Silver este angajat ca bucătar al corăbiei de către naivul Trelawney, atât acesta, cât şi doctorul îl consideră pe Silver „un om cinstit”, asociindu-i caracterul cu un nume care în mod universal înseamnă statornicie şi

puritate—. Adjectivul „cinstit” îşi va face simţit ecoul de-a lungul cărţii ca un avertisment sardonic pentru cititor.

Silver este dubios, nedefinit, inteligent, extrem de ambiguu. Pentru a-i da viaţă, Stevenson l-a avut în minte pe prietenul său William Ernest Henley – un om de litere, mai bun cititor decât scriitor, care suferise în copilărie de artrită tuberculoasă, boală carei provocase ulterior amputarea unui picior. în timpul convalescenţei petrecute în spital, Henley l-a cunoscut pe Stevenson, iar cei doi au devenit buni prieteni, colaborând la câteva piese de teatru, pe bună dreptate uitate acum. Dacă în calitate de scriitor nu s-a făcut remarcat, ca editor a dat dovadă de inteligenţă şi şi-a asumat riscuri, fiind unul dintre primii care au publicat operele lui Kipling, Henry James şi H.G. Wells. Stevenson, scriindu-i lui Henley în 1883, îi mărturisea prietenului său că „imaginea forţei şi a măiestriei tale mutilate l-a inspirat pe Long John Silver... ideea de om mutilat, cu spirit de conducător şi temut prin sunetul vocii, a fost preluată în întregime de la tine”. Şi totuşi, poate că portretul aventurierului bucătar pe corabie era mai mult decât atât. Personalitatea ambiguă a lui Henley, forţa sa intelectuală, aspectul său fizic degradat, manierele sale extravagante şi ambiţia sa nemărginită şi-au găsit oglinda întunecată în personajul piratului.

Două scene îl definesc pe Long John Silver: prima este uciderea marinarului Tom, iar a doua, înţelegerea pe care Silver i-o propune

băiatului Jim. Când se anunţă revolta, credinciosul Tom i se adresează lui Silver cu aceste cuvinte în care îşi pune toată speranţa: „Silver, cum te văd, nu mai eşti tânăr şi parcă mai ai un pic de obraz. Cel puţin deocamdată nu te socoate nimeni un escroc. Ai bani... multi bani... mai multi decât au alti marinari. Şi nici las nu eşti. Lămureste- mă, rogu-te, de ce te-ai înhăitat cu leprele astea afurisite?” Mai târziu, dându-şi seama de greşeala făcută şi aflând că Silver se numără şi el printre răzvrătiţi, Tom încearcă să scape, dar este lovit de o creangă aruncată de Silver cu ajutorul cârjei sale. (Scena se poate să fi fost inspirată de o anecdotă care să-i fi trecut pe la urechi autorului şi care-i avea ca protagonişti pe Oscar Wilde şi pe însuşi prietenul său, Henley. Cei doi bărbaţi se certau aprins la ieşirea de la un teatru din Londra. Când s-au despărţit, Wilde s-a întors pentru a face o ultimă remarcă, iar Henley i-a aruncat cârja în cap.) După ce Silver aruncă cu creanga după Tom, acesta cade la podea, iar Silver îl înjunghie mortal. în mod atroce, Stevenson ne face să vedem că nimic în lume nu se va schimba după ce a fost comisă această crimă, fiind una dintre multele de care Silver se face vinovat în lunga sa viaţă plină de violenţă. Lui Jim, martor al grozăviei, îi vine greu să creadă că soarele continuă să strălucească liniştit după ce viata unui om a fost luată cu atâta cruzime.

În cea de-a doua scenă, Jim nu mai este un simplu martor, ci chiar protagonistul.

înţelegerea pe care i-o propune Silver este ca ei să se protejeze reciproc: piratul îl va apăra pe Jim împotriva răzvrătiţilor, iar băiatul îl va apăra pe Silver mai târziu, în faţa judecătorului, pentru a-l salva de la spânzurătoare. Iar Silver îi spune lui Jim: „Tu eşti aşa de tânăr şi de viteaz, încât, dacă punem amândoi umărul, să ştii că ieşim din încurcătură.” Tentaţia vieţii de pirat este explicită. Peste cuvintele lui Silver se aşterne umbra a ceea ce ar fi putut fi, iar băiatul descoperă graniţa subţire dintre un comportament civilizat, care respectă legile societăţii, şi viaţa de aventurier, care urmează chemarea sângelui.

în ultimele clipe, Jim îi rămâne credincios bătrânului corsar, îşi respectă partea sa de înţelegere şi nu îl abandonează pe Silver, în ciuda insistenţelor doctorului Livesey. Fără ca cititorul să descopere vreodată cum anume, Silver l-a transformat pe băiatul zăpăcit într-un tânăr „cinstit”. Aşa cum îi spune căpitanul Smollett lui Trelawney atunci când acoperă trupul unuia dintre fidelii săi cu un steag britanic pe post de giulgiu: „Nu sunt prea tare în teologie, dar amănuntul acesta nu schimbă nimic din convingerea mea.” Aventura, aşa cum se cuvine într-o scriere literară, se încheie cu Silver, care „şedea într-un colţ, ferindu-se de lumină, dar mânca cât şapte şi sărea îndată sprinten să ne servească ori de câte ori era nevoie de serviciile lui, râzând la toate glumele noastre, într-un cuvânt, redevenise iar bucătarul acela vesel, cuviincios şi supus

din timpul călătoriei noastre”. Când, pe ultima pagină, îi povesteşte cititorului ce s-a întâmplat după aceea cu fiecare dintre personajele principale, Jim spune că nu a primit nicio veste de la Silver, dar că presupune că aventurierul şi-a regăsit consoarta neagră şi că poate încă trăieşte liniştit alături de ea şi de papagalul său. „Să sperăm că aşa e, căci şansele ce le are de-a găsi o viaţă mai bună pe cealaltă lume sunt cu totul reduse.” Cititorul simte o afecţiune stânjenitoare pentru piratul ticălos care a fost un trădător, un hoţ, un criminal, dar şi un om bun şi cinstit.

89 Robert Louis Stevenson, *Comoara din insulă,* trad. de Alexandru Cosmescu, Litera, Bucureşti, 2020; toate citatele sunt preluate din această ediţie (n. tr.).

90 în engleză, înseamnă „argint” (n. tr.).

KARAGOZ SI HACIVAT

J

Unele personaje concepute în perechi – Don Quijote şi Sancho Panza, Sherlock Holmes şi Dr. Watson – pot totuşi să existe şi chiar există separat. în primele sale aventuri. Don Quijote dă dovadă de curaj de unul singur; unele dintre primele, dar şi ultimele sale cazuri Sherlock Holmes le rezolvă fără ajutorul discutabil al prietenului său credincios, doctorul. Alte cupluri însă nu au fost niciodată separate. Castor şi Pollux (fraţii frumoasei Elena şi ai ucigaşei Clitemnestra), neastâmpăraţii Max şi Moritz ai lui Wilhelm Busch, Hansel şi Gretel, Tweedledee şi ?) Tweedledum nu prind viaţă decât în pereche. Iar în această categorie indivizibilă întâlnim versiunea turcească a lui

Punch şi Judy—: doi *frères ennemi^—,* Karagoz şi Hacivat.

După cum spune o legendă, Karagoz şi Hacivat sau născut din încercarea unui ţăran sărac de a-şi

> > înfăţişa necazul în faţa puternicului sultan. La fel ca Hamlet, ţăranul a decis să arate mai degrabă decât să povestească şi a pus două marionete din umbră, confecţionate din piele de cămilă, să prezinte povestea despre cum l-au înşelat oficialii corupţi şi uşor de recunoscut de la curte. Sultanul a fost atât de încântat de spectacol, încât l-a numit pe ţăran mare vizir şi i-a pedepsit aspru pe învinuiţi. într-o altă versiune a naşterii lor, Karagoz şi Hacivat erau nişte zidari care lucrau la ridicarea unei moschei în Bursa şi care, în mod voit, le-au distras atentia tovarăşilor de muncă cu trucurile lor, astfel încât să se întârzie la nesfârşit finalizarea moscheii. Sultanul furios a ordonat execuţia lor; ca un omagiu adus clovneriei lor, bufonii ucişi au fost imortalizaţi ca umbre pe scena marionetelor.

Unii erudiţi au văzut în personajul lui Karagoz reprezentarea corpului omenesc de la brâu în jos – mâncând, pârţâind şi făcând dragoste –, iar în cel al lui Hacivat, a corpului de la brâu în sus – creierul inteligent şi inima temperamentală. Asemenea celor două părţi ale unui corp, Karagoz şi Hacivat sunt complementari. De fapt, ei se situează la extremele spectrului social. Karagoz (numele său înseamnă „ochi negri”) este, asemenea lui Sancho, un analfabet, un om din popor,

spiritual şi direct în opiniile sale. Pe când Hacivat este cultivat, discret, manierat, viclean şi egoist, mereu ocupat cu planuri de îmbogăţire rapidă, care sunt în mod evident sortite eşecului. Hacivat vorbeşte turca otomană, poate recita poezii clasice şi încearcă să-l civilizeze pe Karagoz, aşa cum face Don Quijote cu Sancho. Dar, precum cavalerul cel cinstit, Hacivat nu reuşeşte niciodată.

Personaje antagonice apar încă de la începutul literaturii. În *Epopeea lui Ghilgameş,* scrisă cu peste patru milenii în urmă, tiranicul rege Ghilgameş învaţă de la sălbaticul Enkidu să ia aminte Ia nevoile supuşilor săi aflati în suferinţă şi devine un conducător mai bun, în timp ce Enkidu, după ce a petrecut şapte nopţi cu Şamhat, prostituata templului, este atras în capcanele şi convenţiile civilizaţiei lui Ghilgameş, pierzându-şi astfel o mare parte din cunoştinţele ancestrale despre lumea naturală. în urma schimbului, cei doi bărbaţi devin iubiţi. Nu este şi cazul lui Karagoz şi Hacivat, exceptând faptul că şi ei trăiesc în tensiunea dintre cele două lumi ale lor: cea veche şi cea nouă, cea carnală şi cea intelectuală, trupul viu şi spiritul creativ.

Hacivat şi Karagoz sunt acompaniaţi de o sumedenie de personaje excentrice care acoperă toată societatea turcă multiculturală şi care au rolul de a j
amplifica idiosincraziile cuplului: Denyo cel plictisitor, Efe cel bun la suflet din Aydin, care îi protejează pe cei slabi împotriva agresorilor, un opioman numit Tiryaki, piticul

Alti Karis Beberuhi, beţivanul Tuzsuz Deli Bekir, Civan cel zgârcit şi nimfomana Kanli Nigar, precum şi o serie de personaje anonime, cum ar fi cerşetorul arab care nu vorbeşte turca, o servitoare neagră, o servitoare cerchează, un paznic albanez neruşinat, un doctor grec, un bancher armean, un bijutier evreu şi un persan care recită poezii cu accent azer. întregul Orient Mijlociu defilează pe scena lor.

Aventurile lui Karagoz şi Hacivat urmează un tipar tradiţional. Fiecare dintre ele începe cu un *mukaddime* sau prolog, în care Hacivat cântă un cântec pe ritmul unei tamburine, recită o scurtă rugăciune, şi apoi explică publicului că îl caută pe prietenul său Karagoz.

Cei doi bărbaţi se întâlnesc, se ceartă, se bat şi, în cele din urmă, niciunul dintre ei nu câştigă. În scena finală a fiecărei aventuri, Hacivat îi reproşează lui Karagoz că a stricat povestea, la care un Karagoz aparent pocăit îi răspunde: „Fie ca fărădelegile mele să fie iertate.” Există ceva încântător de adevărat în acest final recurent: relaţia lor nu ajunge la un acord. Ca fiinţe fabuloase, disputele lor vor dăinui în eternitate. Nietzsche, care credea că suntem cu toţii predestinaţi să repetăm aceleaşi evenimente la nesfârşit, ar fi fost de acord. Potrivit lui Albert Camus, această repetiţie oglindea absurditatea vieţii, însă, pe de altă parte, conferea şi un soi de mulţumire resemnată eforturilor noastre. În acest caz, şi în ciuda tuturor eşecurilor lor, Hacivat şi Karagoz trebuie să fie fericiţi. Oare

turcii văd în eternele aventuri ale celor doi o oglindă a propriei lor istorii, o jumătate încercând să o civilizeze pe cealaltă, prima în continuă căutare a noului, cealaltă agăţându-se cu încăpăţânare de tradiţiile celor mai îndepărtaţi strămoşi ai lor, cu mult înainte de otomani? „Istoria este o punte”, spunea Atatiirk, părintele Turciei moderne, într-un discurs din 1933. „Trebuie să săpăm la rădăcinile noastre şi să reconstruim ceea ce istoria a separat. Nu putem aştepta ca ele să se apropie de noi. Noi trebuie să ne întindem spre ele.”

Cât despre istoria lui Karagoz şi Hacivat, şi indiferent de motivaţiile nobile sau egoiste, Hacivat se întinde de nenumărate ori spre Karagoz, dar de fiecare dată fără succes. Dacă acesta din urmă doreşte să fie

> atins

este o altă întrebare. Intre timp, aventurile lor continuă.

91 Personaje tradiţionale ale teatrului de păpuşi britanic (n. tr.).

92 „Fraţii duşmani”, în franceză în original (n. tr.).

EMILE

Rousseau a scris *Emile* în 1762, anul în care a publicat *Contractul social.* Cartea ar putea fi chiar considerată *Contract social* pentru copii: înlocuiri „om” cu „copil” în primul rând al *Contractului* şi veţi descoperi rezumatul celeilalte scrieri: „Copilul e născut liber, dar peste tot el este în lanţuri.” Cartea este un curios melanj, jumătate roman şi jumătate predică. André Gide o considera de necitit. Dar, pentru anumiţi cititori mai răbdători, ea merită să fie luată în considerare, măcar pentru faptul că, în loc să se limiteze la critica sistemelor noastre de învăţământ, propune unul nou: nu universal, ci particular, raportat la fiecare copil.

Rousseau expune planul de educaţie al lui Emile în cinci etape. Prima etapă constă în separarea copilului de societate, astfel încât „natura bună”-^ să i se dezvolte liber; a doua presupune a permite simţurilor sale să se

bucure de lume fără pedepse sau cenzură de orice fel; a treia este îndemnul de a învăţa în mod pragmatic, din experienţa materială; a patra îi oferă posibilitatea de a-şi dezvolta relaţiile cu ceilalţi în domeniul sexului, al moravurilor sociale, al religiei şi al moralei; şi, în sfârşit, a cincea etapă presupune prezentarea unei partenere de viaţă (în cazul lui Emile, preavirtuoasa Sophie), astfel încât să poată deveni părinte şi să-şi educe la rândul său copilul. Rousseau a adresat cartea „unei bune şi înţelepte mame”. Poate că a anticipat conceptul de părinte „sufficient de bun” propus de D.W. Winnicott.

Au trecut mai multe generaţii de când Emile a devenit tată, şi Sopbie, mamă. Câteva milioane de noi Emile îsi văd de treabă într-o lume în care lucrurile sau schimbat considerabil, cu atât mai mult viziunea noastră asupra copilăriei. Nemaifiind considerat intrinsec bun doar pentru că este copil, micul Emile nu mai este, din acest motiv, un individ în lumea adulţilor. „Nu cunoaştem deloc copilăria”, scria Rousseau în prefaţa sa, iar constatarea aceasta a rămas valabilă până în ziua de azi. în ochii celor mai în vârstă, micul Emile este o versiune ratată a ceea ce ei înşişi nu au devenit. Noi, adultii, atunci şi acum, vrem ca micuţii să aibă virtuţile care ne lipsesc şi niciunul dintre defectele noastre. îi educăm pentru a deveni rotiţe eficiente în angrenajul nostru, îi antrenăm în servitute. Avem în vedere ceea ce vrem noi, şi nu ceea ce au ei nevoie. Le încurajăm lăcomia, nu ambiţia; viclenia, nu

inteligenţa.

„Totul este bun când iese din mâinile Creatorului; totul degenerează în mâinile omului” – aşa începe cartea lui Rousseau. „îşi mutilează câinele, calul, sclavul. Răstoarnă totul, desfigurează totul: îi plac diformităţile, monştrii. Nu vrea nimic aşa cum l-a făcut natura, nici chiar pe om.”

Emile de astăzi locuieşte într-o cocioabă dintr-o suburbie neglijată. Pentru Emile, cartierul său este un loc fără oglinzi. Actele sale de identitate spun că s-a născut undeva, dar, potrivit statisticilor oficiale, el este o persoană fără acte sau presupus a fi fără acte – ceea ce înseamnă, desigur, că a venit dintr-o ţară non- europeană, şi nu din Statele Unite sau Canada. Cum Rousseau era pasionat de metafore botanice, să spunem că un Emile contemporan este un fel de buruiană cu rădăcini neplăcut de vizibile.

în afară de aceste rădăcini, în ochii societăţii, Emile însuşi nu are o identitate recognoscibilă. În imaginaţia publicului, el şi prietenii săi nu sunt indivizi, ci doar exemple de probleme sociale. Sunt un ecou al părinţilor şi bunicilor lor indezirabili – la rândul lor personaje suspecte, dar care au avut măcar decenţa de a păstra tăcerea, de a face ce li se spunea şi de a muri.

Pentru a-şi începe educaţia, pentru a-şi dezvolta „natura bună”, noul Emile trebuie mai întâi să descopere care este natura sa. Trebuie să găsească o cutie de rezonanţă, însă, vai, ceea ce i se oferă în materie de vocabular cultural comun este limitat.

Iconografia comercială (a lucrurilor pe care ştie că nu le poate avea fără bani) descrie lumea ca pe un paradis material al maşinilor puternice şi al femeilor în chiloţei cu volănaşe, ca în videoclipurile de rap Ia care se uită. Mai degrabă decât prin instruire raţională, educaţia zilnică a lui Emile se face prin intermediul reclamelor şi al jocurilor electronice care îl învaţă că fericirea poate fi cumpărată, că violenţa nu are consecinţe şi că vechile norme patriarhale sunt încă de actualitate. Chiar dacă ştie că acest paradis îi este, într-o mare măsură, inaccesibil, Emile se vede atras irezistibil de aceste imagini îmbietoare, deoarece există speranţă în absenţă.

Aceste tentaţii nu sunt singurii stimuli senzoriali ai lui Emile. Cum trăieşte într-o democraţie, iconografia paradiziacă este însoţită de ofertele formale ale societăţii, monumente locale ale instituţiilor oficiale, la ale căror altare se aşteaptă ca Emile să se închine. Undeva, pierdute printre turnurile înalte, dizgraţioase şi dărăpănate în care el şi prietenii săi îşi petrec zilele, se află grădiniţe, şcoli, centre de recreere, biserici şi moschei, clinici de prim-ajutor, birouri de ocupare a forţei de muncă. însă Emile nu percepe aceste instituţii ca aparţinându-i: după părerea lui, ele au fost construite pentru el aşa cum se construiesc canisele pentru câini, pentru a fi îngrijit în funcţie de ceea ce cred superiorii săi că merită şi pentru care se aşteaptă din partea lui să le fie recunoscător fără cârtire. (în acest spirit, Barbara Bush a

explicat, după catastrofa de la New Orleans, că supravieţuitorii ar trebui să fie recunoscători pentru că au primit ceva mai bun decât ceea ce aveau înainte de uraganul Katrina.) Prin urmare, pentru a-şi semnala prezenţa, pentru a fi imortalizat de barzii mediatici de astăzi, pentru ca figura lui să fie arătată pe ecranul televizorului, Emile va da foc acestor temple. în aceste acte de profanare există în egală măsură mânie şi bucurie. Este cumva numit scursură? Atunci se va comporta ca o scursură.

în cea de-a treia etapă a procesului său educaţional, Rousseau îi arată lui Emile cum să lucreze şi, în mod pragmatic, rudimentele unei meserii. în lumea de azi a lui Emile, un Ioc de muncă, mai ales unul bun, nu este un lucru obişnuit. Şi există şi alte modalităţi de a obţine bunurile tentante. Intr-o societate care îi neagă existenţa ca individ, infracţiunea este o opţiune evidentă: nu infracţiunile labirintice şi colosale ale

finanţelor internaţionale, ci furtul, proxenetismul şi traficul de droguri ordinare, de zi cu zi. Mai mult sau mai puţin conştient, Emile crede, alături de Jean Genet, că încălcarea legii (care, oricum, nu-i apără corect drepturile) este o modalitate de a rămâne decent într-o societate coruptă. „Există două categorii de oameni: cei care îi jefuiesc pe alţii şi cei care sunt jefuiţi” – iată legea străzii. Emile alege să facă parte din prima categorie, în timp ce părinţii săi, credea el, erau condamnaţi la a doua.

Lecţia despre cum să-ţi câştigi traiul este urmată de cea privind comportamentul în societate. în cartierul său, Emile învaţă de la bun început, mai ales dacă este de culoare, că va fi tratat de autorităţi ca un suspect: alegerea infracţiunii este lăsată la latitudinea sa. Din moment ce este etichetat drept un proscris, trebuie să găsească un teren sigur de unde să înfrunte duşmanul autoproclamat. Una dintre posibilităţile oferite este paradisul mediatizat al extremismului ori, mai degrabă, o credinţă pe care o înţelege doar în mod nebulos. în ciuda încercărilor de conciliere ale guvernului, pentru Emile şi prietenii săi, facţiunile extremiste ale Statului Islamic reprezintă opoziţia faţă de cultura arogantă care îi exclude. Extremismul le oferă posibilitatea de rebeliune, o strategie de protest, o modalitate de a se delimita de cei care îi ignoră.

în cele din urmă, Emile devine adult. Şi-o găseşte pe Sophie, şi împreună au un nou Emile. Se va schimba ceva în cazul lor? Nu prea. Captivi într-o maşinărie care vrea să genereze consumatori, nu
cetăţeni, şi trăind o existentă în umbra
acelorași) J
>
bărbaţi şi femei în vârstă şi corupţi care îi guvernează, singura şansă pentru viitorii Emili este să devină vizibili nu ca nişte apariţii fulgerătoare la ştiri, ci ca protagonişti ai schimbării, ca oameni capabili să atingă fericirea, ceea ce înseamnă, ca să-l citez din nou pe Rousseau, că „scăpat de legăturile

corpului, voi fi eu fără contradicţie, fără împărţire, şi nu voi avea nevoie decât de mine pentru a fi fericit”.

Rousseau conchide: „în starea în care sunt lucrurile de acum înainte, un om lăsat de la naştere în voia lui printre ceilalţi ar fi cel mai desfigurat dintre toţi. Prejudecăţile, autoritatea, necesitatea, exemplul, toate instituţiile sociale în care ne găsim cufundaţi ar înăbuşi în el natura şi n-ar pune nimic în loc.” 93 Jean-Jacques Rousseau, *Emil sau Despre educaţie,* trad. de Dimitrie Todoran, Editura Didactică şi Pedagogică, Bucureşti, 1973; toate citatele sunt preluate din această ediţie (n. tr.).

SINBAD

Pe 4 noiembrie 2003, paisprezece refugiaţi kurzi şi patru marinari indonezieni au ajuns, cu o ambarcaţiune de mici dimensiuni, pe coasta insulei Melville, la 80 de kilometri nord de Darwin, în apele teritoriale ale Australiei, cu intenţia de a cere azil politic. Informat despre situaţie şi sătul de valul de solicitanţi de azil, premierul australian de atunci, John Howard, a luat o decizie drastică: izolarea insulei Melville de teritoriul tării. Gestul nu era o noutate. în »
2001, guvernul australian exclusese deja Insula Crăciunului din graniţele sale, pentru a putea expulza pe plajele neospitaliere ale insulei câteva sute de imigranţi ilegali.

În secolul al V-lea î.H., Platon, cetăţean al Atenei, pentru a ilustra calităţile republicii sale ideale, a inventat o insulă numită Atlantida, unde a construit un oraş imaginar, care ar fi prosperat în trecutul îndepărtat şi care a fost înghiţit de apele mării. Atlantida lui Platon marchează începutul unei minunate geografii imaginare care nu şi-a încetat niciodată dezvoltarea şi care ne-a oferit unele dintre ?
cele mai cunoscute, deşi inexistente, locuri din lume: Utopia, Oz, Shangri-La, nebulosul domeniu care găzduieşte şcoala de vrăjitori Hogwarts. Pentru că lumea în care trăim pare uneori prea aglomerată pentru nevoile imaginaţiei noastre, am creat în permanenţă alte locuri care, cu excepţia faptului banal că nu ocupă un spaţiu real, au reprezentat o scenă excelentă atât pentru coşmarurile, cât şi pentru aspiraţiile noastre nobile.

Lui Platon, inventarea unei insule pe care să poată construi o societate imaginară i-a permis să proiecteze în oglindă meritele şi defectele societăţii lui. De aceea, încă de pe vremea primelor focuri de tabără, spunem poveşti şi ne imaginăm tărâmuri în care ele să se desfăşoare. Spre deosebire de politicieni, povestitorii ştiu că nu putem trage o linie de demarcaţie între realitatea intelectuală şi cea materială: tot ceea ce avem ?
dreptul să facem este să ne reimaginăm lumea pentru a o vedea şi a o înţelege mai bine. Aventurile lui Sinbad Marinarul, aşa cum sunt povestite în *O mie şi una de nopţii* sunt un mod de a reimagina lumea prin reconfigurarea noţiunilor de uscat (unde sunt

spuse poveştile sale) şi de mare (unde sunt puse în scenă).

în clipa în care spunem „mare” ne gândim automat la „uscat”. Sinbad Marinarul este cel care nu mai este pe uscat, cel care fuge de coastă, cel care caută în acea altă câmpie veşnic schimbătoare o cartografie după care tânjeşte. Pe pământ stabil, viaţa lui Sinbad este liniştită, repetitivă, predictibilă. În largul mării este exact invers. în acest tărâm fără balast, unde totul este un orizont, totul, chiar şi inimaginabilul, poate avea loc şi chiar se întâmplă. După cum ştie Sinbad, toţi avem nevoie de provocarea necunoscutului pentru a învăţa să ne pregătim pentru moarte, acel teritoriu în esenţă necunoscut. Şi astfel, pe măsură ce îşi trăieşte cu o intensitate crescândă aventurile marinăreşti, Sinbad se antrenează pentru momentul final în care se va preface din nou în ţărână şi va reveni pentru totdeauna pe uscat. Noi, cititorii aventurilor sale, intuim că această ultimă pagină se apropie cu paşi repezi, pentru că, atunci când ne întoarcem la începutul celei de-a 537-a minunate nopţi arabe (în care bătrânul Sinbad, bogat şi acomodat cu traiul său, urmează să-şi povestească viaţa), ne dăm seama că această imagine domestică tihnită este o prefigurare a sfârşitului necesar şi apropiat.

Uităm că nu există un singur Sinbad, ci doi. Eroul pe care îl cunoaştem cu toţii este un explorator al mărilor, ale cărui trăsături sunt cele ale lui Douglas Fairbanks şi a cărui voce este cea a lui Errol Flynn sau a lui Brad Pitt,

însă mai există un Sinbad, unul care locuieşte pe uscat, un anume Sinbad Hamalul, pe care Sinbad Marinarul îl invită la el acasă, după cum povesteşte Şeherezada de-a lungul a aproape treizeci de nopţi. Şi, pentru ca Sinbad Marinarul să existe, Sinbad Hamalul trebuie să fie şi el prezent, deoarece doar atunci când cei doi se află faţă în faţă povestea din poveste se poate desfăşură.

Cele şapte aventuri ale lui Sinbad Marinarul sunt de-a dreptul înspăimântătoare. Tânărul erou este scufundat în adâncurile mării atunci când insula pe care a debarcat se dovedeşte a fi o balenă (o experienţă împărtăşită cu bunul Sfânt Brendan al Irlandei). Este purtat în nori de o pasăre uriaşă care îşi spune Roc. La fel ca predecesorul său Ulise, se luptă cu hoarde de ciclopi canibali, dar şi cu şerpi veninoşi. Ca şi Tripitak, se confruntă cu fantome hidoase care vor să-i bea sângele. Este capturat de Bătrânul Mării şi este obligat să-l poarte pe umeri pe demonicul moşneag. Este urmărit de piraţi al căror destin final, ca şi în cazul lui, este un mormânt acvatic. Dar noi nu am fi aflat despre aceste aventuri dacă nu ar fi fost celălalt, căruia îi sunt adresate aceste poveşti, ascultătorul, Sinbad cel terestru.

Astfel, marea de poveşti a lui Sinbad devine nemărginită. Sinbad Marinarul îşi istoriseşte aventurile în faţa lui Sinbad Hamalul; ceea ce Sinbad Hamalul aude este redat prin vocea inteligentei Şeherezada. Se pare că povestirea Şeherezadei este destinată

urechilor surorii sale, Dunyazade, însă vorbele ei ajung în acelaşi timp, şi mai ales, la urechile răzbunătorului rege Şahriar. Ascultarea pe furiş a lui Şahriar devine povestea la care suntem noi înşine martori, cu urechea lipită de gaura cheii unei uşi care dă spre un lung coridor de ecouri străvechi.

WAKEFIELD

recurent, cu A

Pe la cinci sau şase ani, aveam un vis ochii deschişi. îmi imaginam că eram răpit de o bandă de piraţi de uscat (nu ştiu de ce, dar aceştia nu aveau corabie şi mergeau pe jos) şi că eram dus departe, la munte, într-un loc asemănător cu casa bunicului lui Heidi, unde învăţam tot felul de lucruri fascinante. Presupun că, la un moment dat, toţi ne imaginăm o viaţă foarte diferită de cea pe care o ducem şi, fără să ne transformăm în Walter Mitty—, viaţa pe care nu o ducem devine, sub multe aspecte, mai vie şi mai importantă decât cea pe care o trăim în fiecare zi. Mitul platonic al sinelui originar scindat şi condamnat să-şi caute jumătatea

pierdută este, cred, o experienţă destul de comună: tânjim după experienţa acelui sine pe care nu-l putem împlini.

Potrivit unui anume doctor William King, în cartea sa *Anecdotes ofHis Own Times* [„Anecdote din vremea lui”], publicată în 1818, un domn pe nume Howe şi-a părăsit într-o bună zi soţia, fără nicio explicaţie, şi s-a întors la ea abia după mulţi ani. Nathaniel Hawthorne, citind despre această întâmplare, prezentată de King ca fiind adevărată, a rescris-o sub numele pe care i l-a dat straniului aventurier, *Wakefield.* După cum ne povesteşte Hawthorne, Wakefield, sub pretextul unei călătorii, se cazează pe strada vecină cu a sa, şi acolo, rupând orice comunicare cu soţia sau cu prietenii, „fără umbra vreunui motiv, se autoexilează”^ şi trăieşte în deplină izolare timp de peste douăzeci de ani. După o vreme, fiind convinsă că soţul ei a suferit un accident fatal, doamna Wakefield se resemnează cu o „văduvie tomnatică”. Apoi, într-o seară, ca şi cum s-ar fi întors după numai o zi de absenţă, Wakefield intră din nou în casă şi, încheie Hawthorne, devine „un soţ iubitor până la moarte”.

Hawthorne încearcă să îşi imagineze cine era Wakefield înainte de a-şi părăsi viaţa obişnuită, fără să ştie ce se va întâmpla odată luată o decizie care, la momentul respectiv, nu părea una importantă. De vârstă mijlocie, cu o căsnicie paşnică, niciodată violentă, care

„s-a astâmpărat, prefăcându-se într-un sentiment potolit şi în obişnuinţă”, Wakefield este cel mai statornic dintre soţi, „un soi de apatie ţinându-l departe de orice întâmplări aventuroase”. îşi ţinea mintea ocupată cu meditaţii lungi şi leneşe care nu tindeau spre niciun ţel. în cazul în care ar fi fost puşi să indice o persoană din Londra care, dacă într-o zi ar face ceva, a doua zi nu şi-ar mai aminti nimeni, probabil prietenii săi s-ar fi gândit la Wakefield. Doar soţia lui, poate, ar fi ezitat, conştientă de o mică şi indescifrabilă ciudăţenie a soţului ei, un bizar tip de vanitate, o înclinaţie de a păstra secrete mărunte care nici măcar nu meritau osteneala de a fi dezvăluite, „un egoism mocnit”. „Egoismul”, scria Hawthorne într-unul dintre *Caietele* sale, „este una dintre calităţile cele mai în măsură să stârnească dragostea”.

Reflectând asupra misterioasei hotărâri a lui Wakefield, Hawthorne se întreabă dacă nu cumva o forţă „dincolo de controlul nostru” nu exercită o influenţă puternică asupra fiecărei acţiuni pe care o întreprindem „şi-şi ţese urmările în urzeala de fier a necesităţii”. Chiar şi atunci când, după zece ani de separare, îşi întâlneşte din întâmplare soţia pe stradă, în mijlocul unei mulţimi, Wakefield se vede incapabil să se întoarcă la viaţa la care renunţase. în acea clipă, doamna Wakefield poate are impresia că a recunoscut ceva sau pe cineva, dar trece mai departe, în timp ce Wakefield simte că, deşi i se dezvăluie pe neaşteptate „toată bizareria

vrednică de milă a vieţii sale”, nu poate decât să strige: „Wakefield! Wakefield! Eşti nebun!” Poate că este, într-adevăr, însă această explicaţie nu ne satisface.

Este posibil ca nebunia să fie la originea comportamentului lui Wakefield, dar explicaţia nu rezolvă problema consecinţelor sale. Odată ce o cotim pe neaşteptate, odată ce alegem calea neprevăzută care ne îndepărtează de scopul prestabilit, ce se schimbă în noi şi în anturajul nostru? în ce fel o nouă întoarcere de şurub— (pentru a folosi imaginea lui Henry James) influenţează mersul lumii? Chiar dacă am putea urma două ramificaţii ale drumului în acelaşi timp, ar avea asta vreo deosebire pentru noi? Se spune că, după moartea lui Euridice, Orfeu i-a rugat pe zeii din Hades să facă imposibilul: să-i permită iubitei sale să revină la viaţă. Zeii i-au îndeplinit rugămintea cu o singură condiţie: lui Orfeu îi era interzis să întoarcă privirea pentru a o vedea. Dar aici apare dilema fatidică: atâta timp cât ea rămâne nevăzută, Euridice este acolo, iar dorinţa lui Orfeu este îndeplinită. Dar, de îndată ce se întoarce să o privească, ea se topeşte, şi este numai vina lui. Deci, în ambele cazuri, Orfeu nu mai are ce să vadă, aşa că pierde miza şi devine un proscris.

Hawthorne îşi încheie povestirea cu aceste cuvinte: „în aparenta confuzie a misterioasei noastre lumi, indivizii sunt atât de bine angrenaţi unui sistem, iar sistemele atât de bine angrenate între ele, şi toate laolaltă unui întreg, încât, păşind alături pentru o clipă, un

om se expune riscului teribil de a-şi pierde locul pentru totdeauna. Aşa, ca Wakefield, el poate deveni, într-un fel, Proscrisul Universului.”

Borges a observat că Wakefield, la fel ca eroii tragici ai lui Kafka, se distinge prin „totala vulgaritate, care contrastează cu măreţia rătăcirii sale şi care îl lasă iară niciun mijloc de apărare, pradă uşoară pentru Furii^”^S. încercarea lui Wakefield de a întrerupe, oricât de puţin, cursul implacabil al lucrurilor nu este unică. Gulliver, în cronica aventurilor sale pe Insula Zburătoare Laputa, povesteşte despre o mare doamnă de la curte care ia brusc hotărârea de a-şi părăsi viaţa liniştită de pe insulă şi evadează în Regatul Lagado, unde se ascunde timp de câteva luni, până când regele dispune printr-un mandat să fie căutată, iar ea este găsită „într-un birt murdar, toată în zdrenţe, pentru că îşi amanetase hainele spre a întreţine un rândaş bătrân şi pocit care o bătea în fiecare zi”^2. E.L. Doctorow, într-o povestire intitulată tot *Wakefield^* şi Eduardo Berti, în romanul său *La Mujer de Wakefield* [„Soţia lui Wakefield”], au încercat să exploreze consecinţele unor astfel de vulgarităţi rebele. Concluziile sunt descumpănitoare.

Rumi, cel mai mare dintre misticii sufiţi, povesteşte această fabulă (preluată mai târziu de Somerset Maugham, Jean Cocteau şi Frank O’Hara): un tânăr se duce la profetul Suleiman şi-i zice: „Văzui pe-al Morţii înger./ Privitu-m-a cu ură [...]./ Dă-i vântului

porunci,/ Tu, păzitor al vieţii, ca-n Indii să mă poarte,/ Şi-ajuns acolo poate că voi scăpa de moarte.” Auzind acest lucru, Suleiman a acceptat şi a poruncit vântului să-l ducă pe om până în India. în acea după- amiază, Suleiman l-a chemat pe Azrael şi l-a întrebat: „De ce pe omu-acela privitu-l-ai cu ură,/ De l-ai făcut să plece, speriat peste măsură?” Azrael a răspuns: „Pe-o uliţă-ntâlnindu-l, privii doar cu mirare,/ Căci Domnul îmi dăduse poruncă şi temei:/ «Chiar azi ai grijă-n Indii tu duhul să i-l ici!»„-^

Alegerea vieţii netrăite şi a drumului neurmat este ispititoare pentru că ne imaginăm că, dacă am fi făcut una sau alta, poate că altfel ar fi stat lucrurile şi am fi fost mai fericiţi, mai înţelepţi, mai iubiţi, mai respectaţi.

Sau poate că nu.

94 Trimitere la filmul *Viaţa secretă a lui Walter Mitty* din 2013, în regia lui Ben Stiller (n. tr.).

95 Nathaniel Hawthorne, „Wakefield”, în antologia *Patru prozatori americani,* trad. de Adina Mavrodin şi Aurelia Batali, Univers, Bucureşti, 1989; toate citatele sunt preluate din această ediţie (n. red.).

96 Aluzie la romanul horror al lui Henry James *The Turn of the Screw,* apărut în română sub titlul *O coardă prea întinsă* (n. tr.).

97 Cele trei zeiţe ale Infernului şi ale răzbunării din mitologia greacă: Tisiphona, Alecto şi Megera (n. tr.).

98 Jorge Luis Borges, „Nathaniel Hawthorne”, trad. de Irina Dogaru, în *Opere,* voi. 3, Univers, Bucureşti, 2000 (n. red.).

99 Jonathan Swift, *Călătoriile lui Gulliver,* traducere de Leon Leviţchi, Minerva, Bucureşti, 1971 (n. tr.).

100 Jalăl-Ud-Dîn Rumi, „întâlnire cu moartea”, în *Oceanul sufletului,* trad. de Otto Stark, Herald, Bucureşti, 2021 (n

red.).

SURSE

Domnul Bovary: Gustave Flaubert, *Madame Bovary [Doamna Bovary,* trad- de Demostene Botez, ELU, Bucureşti, 1967]

Scufiţa-Roşie: „Little Red Riding Hood”, *Grimms' Fairy Tales,* trad, de Margaret Hunt, rev. James Stern (Routledge & Kegan Paul, Londra 1975) [„Scufiţa-Roşie”, în *Poveştile Fraţilor Grimm,* trad, de Viorica S. Constantinescu, Polirom, Iaşi, 2007]

Dracula: Bram Stoker, *Dracula [Dracula,* trad, de Ileana Verzea, Leda, Bucureşti, 2004]

Alice: Lewis Carroll, *Alices Adventures in Wonderland* şi *Through the Looking-Glass and What Alice Found There [Alice în Ţara Minunilor,* trad, de Antoaneta Ralian, Humanitas, Bucureşti, 2016; *Alice în Ţara din Oglinda,* trad, de Antoaneta Ralian, Arthur, Bucureşti, 2012]

Faust: Christopher Marlowe, *The Tragical History of the Life and Death of Doctor Faustus [Tragica istorie a doctorului Faust,* trad, de Leon D. Leviţchi şi Andrei Bantaş, în *Teatru,* Univers, Bucureşti, 1988]; Johann Wolfgang von Goethe, *Faust,* trad, de Walter Kaufman (Anchor Books, New York, 1961/1990) şi ediţia germană originală *[Faust,* trad, de Lucian Blaga, Humanitas, Bucureşti, 2015]

Gertrude: William Shakespeare, *Hamlet*

[Tragedia lui Hamlet, prinţ de Danemarca, trad, de Vladimir Streinu, EPL, Bucureşti, 1965]

Superman: Jerry Siegel şi Joe Shuster, *Superman* (DC Comics); George Bernard Shaw, *Man and Superman',* G.K.

Chesterton, „How I Found the Superman", în *Alarms and Discursions',* Friedrich Nietzsche, *Tims Spoke Zarathustra,* în *A Nietzsche Reader,* trad, de RJ. Hollingdale (Penguin, Londra, 2017) *[Aşa grăit-a Zarathustra,* trad, de Ştefan Aug. Doinaş, Humanitas, Bucuresti 1994]

Don Juan: Molière, *Dom Juan, ou Le Festin de pierre [Don Juan sau Ospăţul de piatră,* trad, de Alexandru Kiriţescu, în *Opere,* vol. 2, ESPLA, Bucureşti, 1955]; Wolfgang Amadeus Mozart şi Lorenzo Da Ponte, *II dissoluto punito, ossia il Don Giovanni',* Tirso de Molina, *El burlador de Sevilla o el convidado de piedra [Seducătorul din Sevilla şi Musafirul de piatră,* trad, de Aurel Covaci, Univers, Bucureşti, 1973]; George Gordon, Lord Byron, *Don Juan [Don Juan,* trad, de Aurel Covaci, în *Opere,* vol. 3, Univers, Bucuresti, 1987]; José Zorrilla, *Don Juan Tenorio*

Lilith: *The Book of Legends: Sefer Ha-Aggadah', Legends from the Talmud and Midrash,* ed. Hayyim Nahman Bialik şi Yehoshua Hana Ravnitzky, trad, de William G. Braude (Schocken, New York 1992); *The Talmud: A Selection,* trad, şi ed. de Norman Solomon (Penguin, Londra, 2009)

Jidovul rătăcitor: *Kurze Beschreibung und Erzählung von einem Juden mit Namen Ahasvérus,* 1602; Eugène Sue, *Le Juif errant (Jidovul rătăcitor,* trad, de N.S. Marin, Orizonturi, Bucureşti, 2015); Carlo Fruttero şi Franco Lucentini, *Damante senza fissa dimora*,* Jorge Luis Borges, „El Inmortal", în

El Aleph [„Nemuritorul”, trad, de Darie Novăceanu, în *Opere,* voi. 2, Univers, Bucureşti, 1999]

Frumoasa din pădurea adormită: „La Belle au bois dormant”, în Charles Perrault, *Contes* [„Frumoasa din pădurea adormită”, în *Frumoasa din pădurea adormită,* trad, de Teodora Popa-Mazilu, EPL, Bucureşti, 1968]; „Little Briar Rose”, *Grimms” Fairy Tales,* trad, de Margaret Hunt, rev. James Stern [„Frumoasa din pădurea adormită”, în *Poveştile Fraţilor Grimm,* trad, de Viorica S. Constantinescu, Polirom, Iaşi, 2007]

Phoebe: J. D. Salinger, *The Catcher in the Rye [De veghe în lanul de secara,* trad, de Catinca Ralea şi Lucian Bratu, Polirom, Iaşi, 2001]

Sang-Jin: Kim Man-Jung, *The Nine Cloud Dream,* trad, de Heinz Insu Fenkl (Penguin, New York, 2019) *[Visul învolburat al celor noua,* trad, de Tae Hyun Oum, Paralela 45, Piteşti, 2009]

Jim: Mark Twain, *Adventures of Huckleberry Finn [Aventurile lui Huckleberry Finn,* trad, de Petre Solomon, Garamond, Bucureşti, 1993]

Himera: Homer, *The Iliad,* trad, de Richmond Lattimore (University of Chicago Press, Chicago, 1951) *[Iliada,* trad, de George Murnu, Univers, Bucureşti, 1985]; Hesiod, *Theogony,* trad, de Dorothea Wender (Penguin, Harmondsworth, 1986) *[Naşterea zeilor (Teogonia),* trad, de Dumitru T. Burtea, Univers, Bucureşti, 1973]; Robert Graves, *Tije Greek Myths* (London: Penguin, 1993) *[Miturile Greciei antice,* trad, de Ciprian Şiulea, Polirom, Iaşi, 2018]

Robinson Crusoe: Daniel Defoe, *The Life and Strange Surprizing Adventures of Robinson Crusoe, of York, Mariner [Robinson Crusoe,* trad, de Petru

Comarnescu, Minerva, Bucureşti, 1971]

Queequeg; Herman Melville, *Moby-Dick; or, The Whale [Moby Dick,* trad, de Petre Solomon, RAO, Bucureşti, 2002]

Tiranul Banderas: Ramón del Valle-Inclán, *Tyrant Banderas,* trad, de Edith Grossman (NYRB Classics, New York 2012) *[Tiranul Banderas. Curtea miracolelor,* trad, de Edgar Papú, ELU, Bucureşti, 1967]

Cide Hamete Benengeli: Miguel de Cervantes, *Don Quixote [Iscusitul hidalgo Don Quijote de la Mancha,* trad, de Ion Frunzetti şi Edgar Papu, Minerva, Bucureşti, 1987]

Iov: Iov (Biblia); Moses Maimonides, *Guide of the Perplexed,* 2 vol., trad, de Shlomo Pines (University of
Chicago Press, Chicago, 1963) [Maimonide, *Călăuza rătăciţilor,* trad, de Dumitru Hîncu, Hasefer, Bucureşti, 2000]

Quasimodo: Victor Hugo, *Notre-Dame de Paris [Notre- Dame de Paris,* trad, de Gellu Naum, Editura Tineretului, Bucureşti, 1966]

Casaubon: George Eliot, *Middlemarch: A Study oj Provincial Life [Middlemarch,* trad, de Eugen B. Marian, Minerva, Bucureşti, 1977]

Satana: Cartea Jubileelor (apocrifa); Dante, *La commedia [Divina Comedie,* trad, de George Coşbuc, Polirom, Iaşi, 2000]; John Milton, *Paradise Lost [Paradisul pierdut,* trad, de Aurel Covaci, Minerva, Bucureşti, 1972]; Peter J. Awn, *Satan's Tragedy and Redemption: Iblis in Sufi Psychology* (Brill, Leiden, 1983) (pentru Al-Ghazali); Stephen Greenblatt, *The Rise and Fall of Adam and Eve: The Story That Created Us* (Norton, New York, 2018) (pentru Shihab al-Din al-Nuwayri şi exegeţii târzii

ai Coranului); Johann Wolfgang von Goethe, *Faust,* trad, de Walter Kaufman (Anchor Books, New York, 1961/1990) şi ediţia germană originală *[Faust,* trad, de Lucian Blaga, Humanitas, Bucureşti, 2015]

Hipogriful: Ludovico Ariosto, *Orlando Furioso*

Căpitanul Nemo: Jules Verne, *Twenty Thousand Leagues Under the Sea* (traducere adaptată după Lewis Page Mercier) şi *The Mysterious Island [20000 de leghe sub mări,* trad, de Lucia Donea Sadoveanu şi Gellu Naum, Ion Creangă, Bucureşti, 1977; *Insula misterioasă,* vol. II, trad, de Veronica Mihăileanu şi Ion Mihăileanu, Ion Creangă, Bucureşti, 1979]

Monstrul lui Frankenstein: Mary Shelley, *Frankenstein; or, The Modern Prometheus; Frankenstein* (Universal Studios, 1931) *[Frankenstein sau Prometeul modern,* trad, de Adriana Călinescu, Albatros, Bucureşti, 1973]

Nisip: Wu Ch'êng-ên [Cheng'en], *Monkey: Folk Novei oj China,* trad. de Arthur Waley (Grove, New York, 1970) [U Ceng-en, *Călătorie spre soare-apune,* trad. de Corneliu Rudescu şi Fănică N. Gheorghe, Minerva, Bucureşti, 1971]

Iona: Iona (Biblia)

Dona Emilia: José Bento Renato Monteiro Lobato, *A Menina do Narizinho Arrebitado, O Picapau Amarele* şi *Serôes de Dona Benta*

Wendigo: John Robert Colombo, ed., *Windigo: An Anthology of Fact and Fantastic Fiction* (University of Nebraska Press, Lincoln, 1983)

Bunicul lui Heidi: Johanna Spyri, *Heidi [Heidi (Fetiţa munţilor),* trad. de Mariana Petrescu, Tedit FZH, Bucureşti, 1998]

Else cea isteaţă: „Clever Elsie", *Grimms Fairy*

Taies, trad. de Margaret Hunt, rev. James Stern (London: Routledge and Kegan Paul, 1975) [„Else cea isteaţă”, în *Poveştile Fraţilor Grimm,* trad. de Viorica S. Constantinescu, Polirom, Iaşi, 2007]

Long John Silver: Robert Louis Stevenson, *Treasure Island [Comoara din insula,* trad. de Alexandru Cosmescu, Litera, Bucureşti, 2020]

Karagôz şi Hacivat: *Selected Stories of Hacivat and Karagoz,* ed. Zeynep Ustün, trad. de Hawa Aslan (Profil, Istanbul, 2008)

Emile: Jean-Jacques Rousseau, *Emile, ou De l’éducation [Emil sau Despre educaţie,* trad. de Dimitrie Todoran, Editura Didactică şi Pedagogică, Bucureşti, 1973]

Sinhad: *Les Mille et une nuits: Contes arabes* (traducere franceză din 1823; în engleză, *Tije Thousand and One Nights* sau *The Arabian Nights)* [„Povestea lui Sindbad- Marinarul”, în *Cartea celor o mie şi una de nopţi,* voi. 5, traducere de EL Grămescu şi D. Murăraşu, Minerva, Bucureşti, 1971]

Wakefield: Nathaniel Hawthorne, „Wakefield”, *Twice- Told Tales* [„Wakefield”, în antologia *Patru prozatori americani y* trad, de Adina Mavrodin şi Aurelia Batali, Univers, Bucureşti, 1989]

Alte surse:

Alcott, Louisa May, *Little Women [Fiicele doctorului March,* trad, neprecizat, Sandyel, Bucureşti, fid.]

Aquino, Thomas, *Summa Theologica,* trad, de Fathers of the English Dominican Province (Benziger Brothers, New York, 1947) [Toma din Aquino, *Summa theologica,* vol. Ill, Q. 57, art. 4, trad, de Emanuel Grosu, Polirom, Iaşi, 2016]

Aristotle, *Politics,* trad, de Benjamin Jowett

[Aristotel, *Politica,* trad, de Alexander Baumgarten, IRI, Bucureşti, 2001]

Augustine, *The City of God,* trad, de Marcus Dods, 3 vols. (T.&T. Clark, Edinburgh, 1888), vol. 2

Blumenberg, Hans, *Shipwreck with Spectator: Paradigm of a Metaphor for Existence,* trad, de Steven Rendall (MIT Press, 1996, Cambridge)

Borges, Jorge Luis, „Alexander Selkirk", în *El otro, el mismo,* trad, de Stephen Kessler, în Jorge Luis Borges, *Selected Poems,* ed. Alexander Coleman (Viking Books, New York; Allen Lane/Penguin Press, Londra, 1999) [„Alexander Selkirk", în *Poezii,* trad, de Andrei lonescu, Polirom, Iaşi, 2017]

Browne, Thomas, *Religio Medici*

Calderon de la Barca, Pedro, *La vida es sueno [Viaţa e vis,* trad, de Sorin Mărculescu, Humanitás, Bucureşti, 2016]

Choisy, abate de (François Timoléon), *Mémoires*

Douglass, Frederick, *The Life and Times of Frederick Douglass*

Die Edda (Prose Edda), „Das Thrymlied", în *Die Islandersagas,* ed. Klaus Bold, Andreas Vollmer şi Julia Zernack, 4 vol. (Fischer Verlag, Frankfurt-pe-Main, 2011) [„Cântul lui Trym", în *Edda,* trad, de Magda Petculescu, Saeculum I.O., Bucureşti, 2018]

Eisenstein, Elizabeth L., *The Printing Press aş an Agent oj Change* (Cambridge University Press, Cambridge, 1980)

Euripides, *Fragments,* vol. 7: *Aegeus-Meleager,* ed. şi trad, de Christopher Collard şi Martin Cropp (Harvard University Press, Cambridge 2008)

Goethe, Johann Wolfgang von, *West-östlicher*

Divan [„Gingko biloba”, trad, de A. Covaci, în *Opere,* vol. 1, *Poezia,* Univers, Bucureşti, 1984]

Hedăyat, Sădegh, *The Blind Owl and Other Hedayat Stories,* ed. Russell P. Christensen, trad, de Iraj Bashiri (Sorayya, Minneapolis, 1985) *[Bufniţa oarbă,* trad, de Gheorghe lorga, Polirom, Iaşi, 2015]

Homer, *The Odyssey,* trad, de Samuel Butler (A.C. Fifield, Londra, 1900) [„Comentariu la «Secretul Florii de Aur»„, în *Opere complete,* voi. 13, *Studii despre reprezentările alchimice,* trad, de Daniela Ştefanescu, Trei, Bucureşti, 2017]

Jung, Carl Gustav, „Commentary on «The Secret of the Golden Flower»„, în *Alchemical Studies,* trad, de R.F.C. Hull (Princeton University Press, Princeton, 1957).

Laux, Dorianne, „Superman”, *The Book of Men: Poems* (Norton, New York, 2011)

Luis de Góngora y Argote, „Soneto” (intitulat uneori „A un sueño” sau „Varia imaginación...”), în *Sonetos completes [închipuiri,* citat în Jorge Luis Borges „Călăul milostiv”, trad, de Tudora Şandru Mehedinţi, în *Opere,* vol. 3, Univers, Bucureşti, 2000]

Magritte, René, „Ligne de vie”, în *Ecrits complets* (Flammarion, Paris, 1979)

Malraux, André, *La voie royale [Calea regală,* trad, de Miron Radu Paraschivescu, în *Cuceritorii. Calea regală,* RAO, Bucureşti, 2004]

Miles, Jack, *God: A Biography* (Random House, New York, 1995)

Neruda, Pablo, *Veinte poemas de amor y una canción desesperada [Douăzeci de poeme de iubire şi un cântec de disperare,* trad. de Dan Munteanu Colán, Vellant, Bucureşti, 2011]

Nietzsche, Friedrich, *Ecce Homo: Wie man wird,*

was man ist [Ecce Homo, trad. de Mircea Ivănescu, Humanitás, Bucureşti, 2012]

Plato, *Republic,* trad. de Paul Shorey, în *The Collected Dialogues,* ed. Edith Hamilton şi Huntington Cairns (Princeton University Press, Princeton, 1961) [Platon, *Republica,* trad. de Andrei Cornea, în *Opere,* vol. V, Editura Ştiinţifică şi Enciclopedică, Bucureşti, 1986]

Proudhon, Pierre-Joseph, *Solution du problème social*

Proust, Marcel, *La prisonnière [în căutarea timpului pierdut,* vol. 5, *Prizoniera,* trad. de Irina Mavrodin, Univers, Bucureşti, 1998]

Rulfo, Juan, „¿No oyes ladrar los perros?”, în *El Llano en Hamas* [„N-auzi câinii lătrând?”, traducere de Andrei lonescu, în *Câmpul în flăcări,* Curtea Veche, Bucureşti, 2022]

Sade, Marchizul de, *Justine ou Les malheurs de la vertu [Justine sau Nenorocirile virtuţii,* trad. de Tristana Ir, Trei, Bucureşti, 2008]

Sartwell, Crispin, *Six Ñames of Beauty* (Routledge, London, 2004)

Scève, Maurice, „La gorge”, în *Délie, objet de plus haute vertu*

Scott, Walter, *Rokeby: A Poem*

Shakespeare, William, *Romeo and Juliét [Romeo şi Julieta,* trad. de Virgil Teodorescu, în *Opere complete,* vol. 3, Univers, Bucureşti, 1984]; *King Lear [Regele Lear,* trad. de Mihnea Gheorghiu, ín *Opere complete,* vol. 7, Univers, Bucureşti, 1988]

Stevenson, Robert Louis, „El Dorado”, în *Virginibus Puerisque*

Tolstoy, Lev, *The Death of Ivan Ilyich and Other Stories,* trad, de Louise and Aylmer Maude (Minerva Publishing, Jerusalem, 2018) [Lev Tolstoi, *Moartea lui Ivan Ilid,* trad, de C. Clejan,

Humanitás, Bucuresti, 2002]

Veyne, Paul, *Did the Greeks Believe in Their Myths? An Essay on the Constitutive Imagination,* trad, de Paula Wissing (University of Chicago Press, Chicago, 1988) *[Au crezut grecii in miturile lor?,* trad, de Bogdan Ghiu, Univers, Bucuresti, 1996]

MULŢUMIRI

îi mulţumesc editorului şi cititorului meu, John Donatich, pentru observaţiile perspicace şi încurajările entuziaste.

îi mulţumesc lui Danielle D’Orlando, şefa Departamentului de Achiziţii, pentru răbdare şi ajutor.

Ii mulţumesc designerului Nancy Ovedovitz, pentru strălucita ei imaginaţie şi atentie.

Ca întotdeauna, le mulţumesc agenţilor mei, Guillermo Schavelzon şi Barbara Graham, pentru încrederea lor constantă.

Mulţumiri speciale Susan Laity, redactor, pentru că a făcut tot posibilul ca să-l ţină la distanţă pe Titivillus, duhul rău al greşelilor de literă sau factuale. Titivillus (cu siguranţă, Susan va verifica asta) a apărut pentru prima dată în *Tractatul de penitentia,* scriere a lui Johannes Walensis (John din Ţara Galilor), un erudit franciscan de la sfârşitul secolului al XIII-lea, care dădea vina pe duhul rău pentru multele greşeli făcute în scriptoriul său.

Nesfârşite mulţumiri lui Jillian Tomm, prieten bun şi cititor pasionat, care i-a inspectat aceşti monştri pe măsură ce apăreau unul câte unul şi i-a pus să-şi îngrijească unghiile, să se pieptene şi să-şi bage în pantaloni cămăşile zdrentăroase.

Şi lui Craig, ca întotdeauna, cu toată dragostea mea.

Câţiva dintre monştrii aceştia au apărut, în versiuni diferite, în spaniolă, mai întâi într-o ediţie limitată publicată de Del Centro Editores din Madrid, cu ilustraţii de Antonio Seguí, şi apoi la Alianza Editorial, S.A., tot cu ilustraţii de Seguí.

CREDITE

„Alexander Selkirk”, by Jorge Luis Borges. Copyright © 1964 by Maria Kodama, used by permission of The Wylie Agency Incorporated.

„Alexander Selkirk”, by Jorge Luis Borges, copyright © 1999 by Maria Kodama; translation © 1999 by Stephen Kessler; from *Selected Poems* by Jorge Luis Borges, edited by Alexander Coleman. Used by permission of Viking Books, an imprint of Penguin Publishing Group, a division of Penguin Random House LLC. All rights reserved.

„Superman”, from *The Book of Men by Dorianne Laux.* Copyright © 2011 by Dorianne Laux. Used by permission of W. W. Norton & Company, Inc.

Pablo Neruda, „Poema 15”, *Veinte poemas de amor y una canción desesperada* (Santiago de Chile: Editorial Nascimento, 1924). © Pablo Neruda, 1924 y Fundación Pablo Neruda.